Manuel B. Cossío

VOL 2

el greco

Editura Meridiane

Manuel B. Cossío

el greco

Volumul II

Traducere de
GHEORGHE BALA

MANUEL B. COSSIO —
El Greco

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1985

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul X

SFINȚI FRANCISC. PORTRETE. PEISAJE

Sfinți Francisc. Nu există o figură de sfînt pe care El Greco s-o fi tratat cu mai multă dragoste și s-o fi reluat cu mai multă insistență decît cea a sfîntului Francisc. S-ar putea să nu fi fost tema lui predilectă, dar este cert că prin el, mai mult decît prin oricare altul, trăiește în imaginația populară: un indiciu clar că artistul a reușit să traducă fidel reprezentarea pe care putea s-o aibă în Castilia acel „glorioso poverel di Dio"*. De aici numeroasele replici, cu sau fără variante, pe care pictorul a trebuit să le execute pentru a da curs comenzilor. Pacheco, dealtfel (vol. II, p. 304), îi atribuie lui El Greco faima de a fi, în vremea sa, cel mai bun pictor al sfîntului Francisc, ceea ce explică existența nenumăratelor copii și imitații ale unei astfel de lucrări, realizate, probabil, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, și care mai circulă ca originale ale artistului. L-a tratat probabil încă de la începutul carierei sale, și pe toată întinderea ei, deși la finele ei trebuie să-l fi reprodus mai mult, judecînd după stilul exemplarelor care au ajuns pînă la noi. Din acest motiv, și pentru a-i asigura seriei unitatea și interesul monografic care o însoțește, am crezut că este pre-

* Glorios sărac al Domnului (în italiană în original) (n. tr.)

ferabil să ne ocupăm de ea aici, după ce am încheiat și cunoscut pînă la sfîrșit desfășurarea în timp a picturii lui El Greco. La fel procedăm și cu *Portretele* și *Peisajele*.

Avem motive să fim concișI. *Portretele* și *Sfinții Francisc* au, după cum am văzut, o origine comună. Ambele serii provin, în ceea ce au ele spaniol, dintr-o sursă comună: *Înmormîntarea contelui de Orgaz*. Am spus-o cînd am vorbit de acest tablou, și acolo trebuie căutat, deci, fără să mai fie nevoie s-o repetăm acum, esențialul necesar pentru înțelegerea acestor două categorii de lucrări: deoarece clerici, călugări, sfinți și cavaleri sînt, pe de o parte, portrete, doar portrete, iar tabloul întreg, cum am spus acolo, portretul fidel, niciodată depășit, al sufletului castilian din acel timp, iar pe de alta — o repetăm —, din acei călugări, în care se întruchipează în modul cel mai direct și mai limpede ambianța mistico-națională a operei, au ieșit toți *Sfinții Francisc* spanioli ai lui El Greco. Această relație nemijlocită se poate vedea în călugărul care împodobea retablul sfintei Barbara din biserica San Nicolás din Toledo (astăzi la Muzeul Santa Cruz, Toledo), și care nu este altceva decît acel călugăr cenușiu pe care deja îl cunoaștem; așa cum *Sfîntul Augustin*, cu care făcea pandant, repetă, de asemenea, trăsăturile și veșmintele cu care este caracterizat în *Înmormîntarea*.

Și am spus „spanioli", deoarece există, din fericire, un exemplar, numai unul pînă acum, care, fie că a fost pictat sau nu în Spania, se îndepărtează de tipul creat de El Greco pentru ai săi *Sfinți Francisc* castilieni, și servește, deci, ca excepție, pentru a pune în evidență schimbarea radicală pe care a cunoscut-o artistul în modul său de a concepe și compune, pe măsură ce se revărsa în spiritul pămîntului și al rasei și se lăsa pătruns de el cu repeziciune. Această capodoperă, care a aparținut, cum am mai spus (cap. II), lui don Ignacio Zuloaga, este o lucrare pe lemn, de mici di-

Scanned with OKEN Scanner

mensiuni, care prin factura ei împăstată, asemănătoare cu *Bunavestire* de la Prado, prin valoarea bogată, ca și prin spiritul cu care este concepută și compusă, vădește că aparține, dacă nu epocii italiene, primilor ani spanioli ai lui El Greco. Semnătura, cu litere majuscule foarte fine, cum obișnuia la început artistul, contribuie și ea la acreditarea acestei datări. Și este surprinzător să observi că acest tablou mic, care prin toate datele lui ar trebui să fie o miniatură, este executat cu amploarea și libertatea pe care o reclamă operele de mari dimensiuni. Și oricine și-ar da seama, într-adevăr, de aceasta dacă l-ar aprecia după fotografie.

Dintre exemplele ce s-ar putea adăuga la cele deja multe menționate, spre a înțelege schimbarea radicală pe care El Greco o cunoaște de-a lungul vieții, atît în formă cît și în conținut, cel al contrastului pe care îl oferă această pictură, în comparație cu oricare din *Sfinții Francisc* ai săi, nu este cel mai puțin clar și revelator. Să luăm, pentru o mai mare exactitate, unul cu o compoziție identică, cel aflat în posesia marchizului de Cerralbo, din Madrid, pe care îl consider unul din cele mai bune, și care, fără îndoială, aparține ultimei perioade. Nu cred ca între cele două lucrări să existe răstimp mai mic de treizeci de ani, și totuși, formula folosită pentru a dispune figurile abia dacă se schimbă. În jumătatea din partea stîngă, sfîntul Francisc, cu brațele lăsate în jos, cu palmele întinse, cu privirea în sus, primind stigmatele; în jumătatea dreaptă, prietenul și discipolul său, fratele León, pe care spaima l-a prăvălit la pămînt, oferă privitorului, într-o manieră situată între naturalism și afectare, numai spatele și tonsura. Dar aici sfîrșesc identitățile. Asprul și stîncosul peisaj al muntelui Alvernia, cu o vale îngustă, ce se prelungește în dreapta, presărată cu arbori rezistenți de munte, ca în fundalurile lui Velázquez, devine o peșteră în-

Scanned with OKEN Scanner

tunecată, fără vreo altă plantă decît o biată iederă agățătoare, și fără vreo altă stîncă decît cea pe care uneori, și în fața căreia, alteori, îngenunchează sfîntul Francisc. Orizontul îndepărtat, cerul liber, semnele prevestitoare irizate ale crepusculului, semitentele albastre și roze, ce inundă norii mari, înfricoșători, între care apare micul crucifix, s-au contopit într-o pată mare întunecată, pe care se detașează figurile cenușii ale sfîntului și fratelui, executate numai în alb și negru și ale căror contururi sînt luminate violent de străfulgerări aruncate dintr-o crăpătură mică, situată tot sus, și transformate de cele mai multe ori într-o bruscă și detunătoare explozie luminoasă.

Este încă un exemplu referitor la procesul, remarcat de atîtea ori, de simplificare a accidentalului și de concentrare a interesului în ceea ce este uman. Nu ne mai întîmpină personajul din micul tablou pe lemn, întrucît acesta aparține primei jumătăți a vieții lui El Greco, clasicul sfînt Francisc italian — ceea ce ne îndeamnă să credem că este o lucrare spaniolă; nu mai apare aventurierul elegant, delicat, vesel, drăgăstos, „tutto serafico in ardore"*, ci un tip obișnuit, foarte aproape de cel popular, un bun călugăr de viță țărănească, de o mare frumusețe prin realismul și perfecțiunea tehnică, dar din familia tipurilor plebee ale lui Velázquez; mai apropiat de *Biciuirea lui Isus* și mai ales de *Fiii lui Iacob* decît de *Schimnici*. Nu știm dacă El Greco va mai fi pictat vreun alt *Sfînt Francisc* anterior acestuia și conceput tot în maniera italiană: ceea ce se poate spune însă cu siguranță este că el, căci de aici începe transformarea, a dat formula și a fixat tipul sfîntului Francisc castilian, palid, sumbru, slab, nevrotic, fiul legitim al asceticei și afectatei mistici naționale, vădită deja în *Înmormîntarea*.

* De o ardoare întru totul serafică (în italiană, în original) (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Așa sînt toți *Sfinții Francisc* ai lui și așa au continuat să fie în pictura și sculptura spaniolă: fie că primesc stigmatele — exemplarele de la Escorial, cel al marchizului de Pidal și al lui don R. P. de Quinto, astăzi la National Gallery din Dublin —, fie că sînt cuprinși de un extaz arzător în fața Crucifixului — cele aparținînd lui M. Salvatierra (astăzi în posesia lui Blanco Soler), cel de la biserica din Burguillos (astăzi în posesia marchizului de Santa María de Silvela) și cel al marchizului de Castro Serna, în prezent proprietatea lui Federico Torelló, Barcelona, cel de la Muzeul din Lille și de la Ministerul de Interne —, fie că sînt cufundați într-o adîncă meditație privind hîrca pe care o ține în mîini, ca în exemplarul de la Colegiul de Fete din Toledo, și în multe altele, care repetă acest model. Această ultimă reprezentare care ne aduce involuntar în memorie imaginea lui Hamlet din cimitir, plăsmuită cam în același timp, este, neîndoielnic, cea mai originală și mai autentică, dar, nu se putea altfel, și cea mai depărtată de cea a acelui trubadur al Domnului, blînd și uman, și de seninele fresce pe care, inaugurînd ciclul, i le-a consacrat Giotto la Assisi: o seninătate candidă, pe care iconografia Ordinului a păstrat-o în Italia.

Franciscani. Sfîntului Patriarh îi urmează îndată franciscanii: *Sfîntul Antonie din Padova*, nr. 815 la Prado, *Sfîntul Buenaventura*[1] și *Sfîntul Bernardo din Siena*, de la Muzeul El Greco din Toledo. Într-o asemenea ordine trebuie enumerați, dacă ținem cont de perioada în care au fost pictați, pentru că cel de al treilea este cu mult în urma primului, în timp, dar nu și ca valoare. Deși *Sfîntul Antonie* seduce prin ingenua și poetica sa simplitate, care mai amintește încă de cea a prerenascentiștilor, el nu are, totuși, forță ca lucrare picturală. *Sfîntul Buenaventura* este superior, mai ales în redarea chi-

 pului, ce n-a suferit restaurări, și al cărui tip

Scanned with OKEN Scanner

amintește îndeajuns de cel al *Sfîntului Bernardo*, care este, în toate privințele, o capodoperă, întru totul caracteristică, în conținut și formă, pentru începutul ultimei perioade. Factura sobră, fermă și amplă, execuția omogenă, căci sînt la fel de bine redate atît mitrele albe cît și chipul sfîntului, fina gamă monocromă, și picanta spiritualitate a romanticei figuri, pe deplin modernă, actuală, avînd chiar și acea intensitate bolnăvicioasă în expresie a unor tipuri de „intelectuali" din zilele noastre, conferă acestei pînze un farmec irezistibil pentru orice privitor, care, în ciuda înfățișării ciudate a acestui franciscan, știe să se lase captivat de el și izbutește să perceapă atîtea subtilități. Totodată, cum s-a spus mai sus, datarea lui este sigură. El Greco l-a pictat în perioada februarie —septembrie 1603 pentru Colegio Universitario de San Bernardino din Toledo (San Román, 1910), de unde a trecut la Institut, de aici la Prado și, în sfîrșit, la Muzeul El Greco din Toledo.

Sfinți Dominic. Dar, alături de cea serafică, trebuie să mai situăm seria, mult mai redusă ca număr, de exemplare cu sfinți Dominic: pentru că este interpretată cu aceeași extatică ardoare ca și prima. Fie că este vorba de ctitor, sau de o altă persoană aparținînd Ordinului — ceea ce nu este ușor de stabilit din cauza absenței atributelor —, ei ne sînt înfățișați mereu în genunchi, îndurerați și pocăiți în fața Răstignitului. Așa ne apare în frumosul exemplar al d-lui Sanz Bremón, din Valencia, astăzi în colecția lui don Jaime Urquijo, din Madrid, cel mai bun dintre cele pe care le cunosc, precum și în alte cîteva, cum ar fi: cel al d-lui L. R. Ehrich, din New York, astăzi la Hispanic Society of America, cele aparținînd lui don Pedro Gil (nu se știe unde se află în prezent), lui Degas, în Paris (astăzi la Museum of Fine Arts, Boston), cel al lui Trauman, Madrid (acum în posesia lui J. N. Brown, New-

port, Rhode Island), și cele din catedrala din Toledo și din biserica San Nicolás, astăzi la Muzeul Santa Cruz, din Toledo, acesta din urmă constituind ultima și cea mai zbuciumată etapă a subiectului în mîinile artistului, care, cum se poate observa, adoptă pentru sfîntul Dominic același model de penitență și contemplație, și același personaj palid și melancolic ca și pentru pribeagul și visătorul cavaler sumbru; abandonîndu-se fanteziei sale cu riscul de a pune în umbră tradiționalele trăsături ale acestui bătrîn castilian din Caleruega, strămoșul atîtor inchizitori, pe care îl descrie sfîntul Buenaventura: „bun cu ai săi și nemilos cu dușmanii" *(Paradisul,* XII).

Cunosc și o versiune a sfîntului Dominic rugîndu-se în fața Fecioarei, astăzi la Memorial Art Gallery, Rochester, New York, unde poartă titlul de *Sfîntul Hiacint.*

Portrete. Fără a pune la socoteală toate portretele din *Înmormîntarea,* cele ale donatorilor din diferitele tablouri, și cele împrăștiate în alte compoziții, mai rămîne în opera lui El Greco, cu caracterul exclusiv de portrete independente, o serie de patruzeci și unu, cea mai mare parte dintre ele fiind cunoscute ca autentice, și numai atribuirea a patru dintre ele poate fi mai mult sau mai puțin îndoielnică. Trebuie să mai adăugăm încă patrusprezece, menționate în cărți și cataloage serioase, dar nu cunosc locul unde se află în prezent și nu cred ca vreunul dintre ele să fie dintre cele cunoscute. Cercetarea este departe de a se fi încheiat. Este suficient să spunem că trei dintre cele mai importante au fost fotografiate, cu autorizație specială și pentru prima oară pentru ediția întîi a acestei cărți; și dacă unul dintre ele, cel al *Cardinalului Tavera,* era admirat de întreaga lume, celelalte două, cel al lui *Niño de Guevara* și cel al lui *Paravicino,* nu erau catalogate și nici menționate undeva, ascunse în

case particulare, greu accesibile cercetătorului, de unde au fost scoase în afara Spaniei și vîndute unor muzee sau persoane particulare. Și mai sînt: cu ani în urmă, amintitul căutător pasionat de tablouri, marchizul de la Vega Inclán, căruia îi sînt, în acest sens, foarte îndatorat, descoperea la Sevilla, de unde îmi trimitea cu o generoasă amabilitate, pentru a mă bucura primul de el, admirabilul cap al lui *Paravicino*, astăzi în posesia marchizului de Casa Torres. Iar după cîțiva ani am deschis împreună lada în care era închisă o altă replică, bust, după *Cardinalul Niño*, și ea necunoscută, și descoperită tot de el în același oraș Sevilla.

El Greco figurează, deci, în mod demn, în ceea ce privește numărul — căci, cît despre valoare, nu încape nici o îndoială —, între marii portretiști. În Spania, înainte de Goya, există un singur pictor de prim ordin — și nu includ într-o asemenea categorie pe Sánchez Coello și nici pe Pantoja — care îl depășește: Velázquez, ceea ce nu trebuie să ne mire, dată fiind poziția specială pe care o deținea artistul la Curte. Iar dacă se pune problema valorii portretelor, El Greco nu admite comparație, în Spania, decît tot cu don Diego.

Să ne amintim cît de mult i-a uimit pe pictorii de la Roma propriul său portret. Pentru a excela în acest gen, în afară de indispensabila măiestrie tehnică, trebuie să mai posezi, mai mult decît orice, acea ascuțită forță de pătrundere, ce știe să surprindă dintr-o dată și izbutește să fixeze, fără dibuiri și fără ezitări, rezultanta caracteristică a întregului proces spiritual al individului, dispersată, pînă atunci, în stări și momente diferite. Un fel de intuiție, dacă se poate spune așa, a fotografiei compuse. Întrucît a posedat-o, El Greco a fost înainte de toate și mai presus de toate un pictor de suflete. Sub acest raport, nu există ceva mai de preț în pictura spaniolă, pentru că nimeni nu a știut să confere o actualitate mai eternă

Scanned with OKEN Scanner

personajelor sale; de aici viul interes pe care îl trezesc și profunda emoție pe care o provoacă privitorului instruit, mai ales a aceluia care, indiferent de epocă, a dat dovadă de o mai mare receptivitate la aspectele vieții moderne.

Spirit cultivat și artist de idei, lui El Greco trebuie să-i fi făcut plăcere frecventarea societății celei mai distinse a mediului în care trăia. Niciodată în portrete, și numai cu rare excepții în compozițiile sale, nu apar tipuri vulgare. Pentru el nu au existat nici monstruosul bufon și nici codoșul picaresc ai lui Velázquez și Goya. Lumea sa a fost esențialmente aristocratică; aparținînd mai mult aristocrației talentului decît a sîngelui; clasă diriguitoare, intelectuali, cum s-ar spune astăzi. Și nu puține dintre portretele sale trebuie să fi constituit o muncă entuziastă și generoasă de prieten. Mă fac să gîndesc astfel atît caracterul acelor personaje portretizate, a căror identificare nu pare discutabilă, cît și indiciile ce le însoțesc pe altele, dintre cele multe încă necunoscute. Din prima categorie există doar optsprezece, dintre cele patruzeci și două cîte cunosc, iar în realitate ele se reduc la patrusprezece, întrucît celelalte patru sînt portrete noi ale acelorași personaje.

Lăsînd deoparte portretele cardinalilor Tavera, Niño și Quiroga, ce trebuie să fi fost comandate pentru spitalul San Juan Bautista, pentru Mănăstirea San Pablo Ermitaño și pentru Azilul din Toledo, îi avem portretizați pe protectorul său din Roma, Giulio Clovio, pe Pompeyo Leoni, un alt artist vestit, cine știe dacă nu cel ce l-a introdus la Curtea lui Filip al II-lea, pe canonicul Antonio de Covarrubias, erudit și elenist, probabil prieten intim și apărătorul său în Capitulul din Toledo, pe fratele acestuia, faimosul don Diego, episcop de Segovia și președinte al Consiliului ecleziastic din Castilia și al Statului, primul jurisconsult spaniol din vremea sa, pe canonicul Pisa, isto-

ric al orașului Toledo, pe seniorul de Leiva, consilier de stat și de război, pe don Rodrigo Vázquez, implacabilul judecător în procesul împotriva lui Antonio Pérez, și pe fray Hortensio Félix Paravicino, elegantul predicator la modă, literatul cultivat care trebuie să-i fi schimbat imaginea cu acel sonet al său pe cît de instructiv pe atît de obscur. Dintre portretele celor necunoscuți sau cu identitate îndoielnică trebuie să menționăm doi călugări, patru clerici, un pictor, un arhitect și un poet, toți oameni cu o anumită profesie și cultivați. Mai rămîn un tablou de familie, trei doamne și unsprezece cavaleri, dintre care numai unul, purtînd rasa celor din ordinul Santiago, are un aer pompos. Cît despre celelalte portrete, sînt înclinat să cred că și ele ascund mai degrabă literați și juriști din acea vreme decît războinici și oameni de curte.

Dacă istoria este păgubită, creatoarea imaginație poetică are de cîștigat din această necunoaștere a celei mai mari părți dintre personajele portretizate. Contemplarea operei frumoase și formularea judecății estetice constituie, la rîndul lor, o activitate artistică; iar privitorul cult, ca și artistul, se simte mai liber pentru a se lăsa impresionat și pentru a-și construi propriile reprezentări atunci cînd nu se simte legat de figuri istorice, cercetate în cele mai mici amănunte de specialiști și de critici. În fața portretului unui personaj cunoscut, toți, aproape fără să vrem, turnăm efectul pe care ni-l provoacă în tiparul pe care-l avem deja format despre el. Cei necunoscuți, în schimb, au pentru studiu și delectare o valoare universală, analogă celei ce o conțin tipurile create de marii poeți. Odată cu pierderea numelui propriu, care în acest caz este o limitare, cîștigă individualitatea generică, se epurează, și cum nu sînt ficțiuni arbitrare, ci ființe ce izvorăsc din aceeași realitate ca și cele cunoscute, tot atît de reale, deci, ca și ele, epurîndu-se, dezidentificîndu-se, devin mai adevărate, grație ampli-

Scanned with OKEN Scanner

tudinii vaste și flexibile pe care o dobîndesc pentru a întruchipa reprezentările noastre libere și în acest fel reușesc să semnifice pentru fantezia contemplatoare, în locul unui anumit individ, esența individualizată a rasei.

Ce importanță are faptul că nu știm cine sînt și că nici nu putem spune despre ei așa cum spunem despre ceilalți: acesta este Tavera sau acesta este Paravicino, dacă pentru privitor ei sînt ceva mai deosebit, deoarece consimt ca în ei să se întruchipeze cu mai mare libertate tipul poporului nostru, perceperea clară a individualului istoric spaniol, în cadrul umanului, dacă din acest punct de vedere, el înseamnă ceea ce înseamnă în literatură ingeniosul Hidalgo, Alcaldele din Zalamea, García del Castañar sau Medicul onoarei sale? Asemenea indivizi fără nume sînt forme vii, palpită, și, prin caracterul lor anonim, te incită să-i iei în posesie pentru a da veșmînt concepțiilor pe care, într-o măsură mai mare sau mai mică, ni le făurim cu toții, iar misterul ce învăluie acele chipuri contribuie la a ne da sentimentul că așa trebuie să fi fost modelele oferite de Alonso Quijano el Bueno, don Diego de Miranda, de duci, de acei hidalgos din nuvelele exemplare și din teatru și de toate celelalte tipuri eterne ale secolului de aur al literaturii spaniole. Și, astfel, ceea ce ne lipsește ca să identificăm în fiecare, spunînd: așa a fost personajul, ne îndeamnă să credem despre toți că așa au fost sfinții *noștri*, regii *noștri*, nobilii *noștri*, politicienii *noștri*, aventurierii *noștri*, cardinalii *noștri*, călugării *noștri*, clericii *noștri*, magistrații *noștri*, poeții *noștri*, artiștii *noștri*. În acest mod se explică faptul că, fără a diminua cumva valoarea picturală a operei, și nici pe cea reprezentativă, este posibil ca un pictor — și El Greco ne oferă exemple în acest sens — să fi portretizat oameni pe care nu i-a cunoscut personal. Pentru că ceea ce este pur personal în artă, ca și în realitate, are o arie restrînsă și o viață efemeră,

pe cînd genericul, individualizat, durează veșnic. Dacă specialiștii vor demonstra că acel *Carol Quintul la Mühlberg* nu semăna cu împăratul, acest portret ecvestru al lui Tițian va continua să fie pentru toți efigia cea mai reală și mai poetică a cezarului, impulsionat de destin, în momentul în care steaua sa începuse să apună. *Tavera*, mort cu treizeci de ani înainte de a sosi El Greco la Toledo, va fi mereu marele Cardinal, șeful ecleziastic al Castiliei. Iar *Juan de Ávila*, aparținînd ordinului Merced, care nici el nu mai trăia cînd a sosit El Greco, nu va fi Juan de Ávila, dar va fi cea mai vie întruchipare, din carne și sînge, pe care ne-a lăsat-o vreun penel pentru a personifica misticismul spaniol. „Desigur la aceasta — mai degrabă decît la ceea ce gîndea Pacheco (vol. II, p. 133) — ținteа acel lăudat și grațios paradox al lui Pablo de Céspedes, căruia un prieten al său, observînd că un portret în creion, pe care tocmai îl terminase, nu semăna prea mult cu originalul, i-a spus-o. La care el a răspuns cu mare nepăsare: abia acum ți-ai dat dumneata seama că portretele nu trebuie să semene? Este de-ajuns, domnul meu, să se facă un cap minunat“[2].

Minunate sînt toate capetele lui El Greco și prin aceasta ele exprimă în cel mai înalt grad caracterele fizice și morale ale poporului spaniol. Pentru a ne convinge de aceasta trebuie doar să ne aruncăm privirea la cei ce vizitează muzeul, să cercetăm cu un ochi avizat tipurile actuale ale societății spaniole instruite. Nu există un portret în toată galeria de la Prado căruia să i se stabilească mai ușor și mai frecvent o asemănare cu cele vii decît acele capete enigmatice ale lui El Greco. La aceasta contribuie și austera simplitate de fond, precum și cea a accesoriilor; veșmintele lor atît de apropiate, în sobrietatea formei și a coloritului, de cele din zilele noastre; și pînă și tunsoarea și

barba scurtă și ascuțită pe care o poartă invariabil. Cerința de a se supune aici naturalului îl subjugă pe artist și îl obligă să estompeze în portretele sale urmele de exaltare fantastică. Expresia, desenul și culoarea sînt corecte. Dar irumpe în ele accentul indelebil cu care El Greco a știut să potențeze trăsăturile esențiale ale tipului: melancolica și austera gravitate stimulatoare, în spirit; uscăciunea noduroasă și rugoasă de culoare măslinie, în trup; căci după „oacheșii cu ochi verzi" erau înnebunite de obicei femeile focoase din Spania, după cum se cîntă în *Rinconete și Cortadillo*. Și la astfel de caractere specifice pictorul le adaugă pe cele universale pe care conștiința sa de observator și natura sa exaltată îl împing, deopotrivă, să le accentueze: asimetria facială și ușorul strabism. Cînd atare simptome încep să se pronunțe în indivizi cu o intensă viață spirituală, cu un sentiment pătimaș, sau cu oarecare tulburare organică, atunci ies din gulerele plisate și albe acele chipuri de neuitat de un verzui stacojiu pe un negru intens, oferind, pentru încîntare, în consonanță cu aspirațiile artei moderne, un admirabil studiu de valorație, de o supremă simplitate monocromă, și un ansamblu de caractere nervoase și dezechilibrate.

Beruete[3] a putut să afirme cu justețe, despre portretele lui El Greco, că sînt de un efect unic. Eu cred, totuși, de acord cu dl. Tormo[4], că mai există și altele în istorie care produc impresii asemănătoare. Ceea ce nu face decît să le întărească singularitatea: deoarece mă refer la cele de la Fayum, care din secolul al II-lea pînă în cel de al V-lea decorau mormintele mumiilor. Asemănarea dintre primele și acestea nu este una de moment; ea rezistă la analiză, ceea ce dovedește că asocierea nu este nici superficială și nici capricioasă. Iată trăsăturile pe care critica le atribuie picturilor egiptene: „expresie de viață intensă, ce pătrunde în cel ce privește, deconcertîndu-l; figuri taciturne și bolnăvicioase, un realism

accentuat, un aer modern și de o totală actualitate, interes psihologic și moral pentru interpretarea timpului și a rasei în decadența greco-romană"[5]. Nu sînt identice cu cele pe care le-am văzut la El Greco? Și oare portretele lui nu prezintă, ca și cele egiptene, cel mai înalt interes psihologic și moral pentru perioada în care începe decadența spaniolă?

PRIMA SERIE DE PORTRETE

Propriul său portret. Trecînd acum la examinarea rapidă a portretelor în ordine cronologică — ceea ce nu este ușor, din cauza absenței aproape totale a documentelor doveditoare — trebuie să începem, desigur, cu cele despre care se știe în mod cert, sau se presupune cu verosimilitate, că au fost pictate în Italia. Dacă El Greco a ales în mod deliberat propriul său portret pentru a se prezenta, oferindu-l, ca o mostră a măiestriei sale, pictorilor romani, atunci aceasta este o dovadă că era conștient de calitățile sale; pentru că în cunoașterea perfectă a caracterului și în surprinderea vieții individuale, puțini l-au depășit. Din ceea ce spune Clovio, trebuie să presupunem că această pictură de mici dimensiuni a fost excelentă. Totuși cele patru capete de pictori din tabloul de la Minneapolis sînt slabe. Superior lor este cel al miniaturistului, probabil pentru că nu a fost făcut din memorie, deși este cu mult inferior portretului pe care i l-a făcut protejatul lui, și despre care vom vorbi îndată.

„Tînărul" de la Muzeul din Viena. Dar mai înainte ar trebui să-l situez, dacă ar fi autentic, pe cel de la Muzeul din Viena, menționat deja în capitolul I, și care reprezintă un tînăr viguros, semifigură, cu barba blondă, îmbrăcat în negru, cu guler și manșete albe, și ținîndu-și mănușile în mîna dreaptă. Poate este riscant s-o afirmăm în mod categoric, întrucît nu dis-

Scanned with OKEN Scanner

punem de suficiente termene de comparație; dar înclinăm să credem, într-adevăr, că ar putea fi lucrarea artistului nostru, deși este pictată în prima sa epocă, înainte de 1570 și înainte de plecarea sa la Roma; nu numai pentru că este inferioară portretului lui Clovio, avînd mai puțină vigoare în expresie și mai puțin studiu al feței și al mîinilor, ci pentru că îi lipsește accentul personal, care în celălalt începe să se manifeste. Într-un cuvînt, o lucrare de tinerețe, în cadrul categoriei generale de școală venețiană. Falsitatea acelui *Teoscopoli*, de care s-a vorbit, pledează mai mult în favoarea decît împotriva lui. Ar fi ciudat ca în vremea în care trebuie să fi fost semnat, și în afara Spaniei, să se fi făcut o astfel de atribuire, fără să fi existat semnătura autentică sau fără să fi fost cunoscut autorul pe o altă cale.

„Giulio Clovio". Mai frecvent s-a întîmplat contrariul, după cum s-a văzut; și îi era atribuit lui Clovio cel de la Muzeul din Neapole (astăzi la Muzeul Capodimonte), în ciuda semnăturii, pe cînd se afla, în secolul trecut, în „Camera de' Ritratti del Palazzo del Giardino" din Parma.

Din seria celor cunoscute, primul pare să fie acesta, autenticitatea lui neputînd fi pusă la îndoială. Și deși în volumul *Annals* publicat de Stirling (1891) este calificat drept „o lucrare excelentă realizată, mai mult decît probabil, de un artist vențian", se înțelege că nu s-a ținut seama nici de semnătura neîndoielnică, ce apare, cu caractere grecești, deasupra umărului drept al personajului, și nici de cunoscuta relație a lui El Greco cu Clovio; împrejurări care confirmă ceea ce stilul a și dovedit.

Întrucît Giulio a murit în 1578, la vîrsta de optzeci de ani, portretul, care trebuie să fi fost făcut după 1570, ni-l prezintă în ultimii săi ani de viață și cu semnele evidente ale senectuții. Barba și părul îi sînt albe, fruntea

lată, ochii obosiți și pielea zbîrcită. Redat aproape din profil, și semifigură, cum se obișnuia, personajul este caracterizat de cartea deschisă, cu miniaturi pe ambele pagini, pe care o ține în mîna stîngă și spre care arată degetul mîinii drepte, fără să se observe la vreuna din ele acea tipică alungire. Cărțile au constituit aproape singurul accesoriu folosit de El Greco în alte portrete, majoritatea dintre ele detașîndu-se pe un fond continuu și obscur, cum este acesta al lui Clovio, unde apare deja și acea extremă simplitate de elemente, atît de îndrăgită de el: negrul intens al îmbrăcămintei și albul rece al gulerului, în contrast cu trandafiriul sau griul chipului, care și în acest tablou are mai mult din Tintoretto decît din Tițian.

Cu dreptate, după opinia mea, spune despre el Zottmann că amintește mult de André Vésale de la Pinacoteca din München (p. 232).

Arborele ce se zărește prin fereastra din colțul de sus, din dreapta, deși este venețian — după cum se poate vedea, alegîndu-l pe el dintre multe altele unde apare în mod asemănător, de exemplu în *Magdalena* de la *Ermitaj* —, este, totuși, atît prin structura sa cît și prin peisajul sobru și albăstrui în care se înalță, mai aproape de ceea ce mai tîrziu ne va oferi Velázquez. Sînt amănunte care aparțin exclusiv acestui portret și pe care nu le va mai repeta în nici unul din cele cunoscute.

O copie a acestuia este *Curzon portrait*, reprodus în *The Life of Clovio* (p. 186), și el explică presupunerea lui Bradley (p. 335), care bineînțeles că nu l-a văzut, potrivit căreia ar fi cel pe care Stefano Lolli îl menționează în inventarul său de la Pinacoteca Farnesina (1708), care este, fără îndoială, cel aflat astăzi la Muzeul Capodimonte din Neapole și pe care l-am descris.

„Vicentio Anastagi". Cunoscute sau doar menționate, există un grup de portrete în cadrul

seriei ce trebuie situate imediat după cel al lui Clovio, deoarece, pictate în Italia sau în Spania, ele marchează tranziţia de la un stil la altul.

Epocii italiene, judecînd după calitatea personajului, timpul în care trăieşte şi inscripţia ce îl însoţeşte, trebuie să-i aparţină un alt portret, de o extraordinară importanţă, fiind unul din puţinele pe care El Greco le-a redat integral, şi excelent, desigur, dacă avem în vedere ceea ce spune despre el Stirling: „Un frumos portret în mărime naturală a lui Vincentio Anastagi, cu armură de oţel, pantaloni de catifea verde şi ciorapi albi, unul din puternicii cavaleri ai ordinului Sf. Ioan, apărător împreună cu Marele Maestru Giovanni di Valetta al avanpostului creştinătăţii împotriva pericolului turcesc, este probabil una din cele mai reuşite lucrări ale lui El Greco din Anglia. Este una din piesele cele mai preţioase din colecţia d-lui William Conyngham. Pe un piedestal alăturat se află următoarea inscripţie“[6]. Aceasta ne informează[7], în italiană, despre isprăvile şi onorurile lui Anastagi, şi că a murit în Malta în anul 1586, la vîrsta de cincizeci şi cinci de ani. „Este semnat de pictor cu caractere greceşti“, după cum afirmă sir Edmund Head, care de asemeni îl menţionează[8].

Contemporan cu cel anterior, s-ar putea să fie — căci în Italia sînt extrem de puţine tablouri ale lui El Greco din epoca spaniolă — un portret cu armură, despre care îl informa pe Justi (Z.f.B.K., p. 179) în anul 1878 pictorul grec Cav. Giorgio Mignati, afirmînd că l-a văzut cu ani în urmă la Roma, în casa unui negustor, şi că toţi îl considerau a fi al lui Tiţian, iar restauratorul a dat de semnătura lui Theotocópuli.

„Femeia cu haină de blană“. Urmează, după părerea mea, cel de femeie din colecţia lui sir John Stirling Maxwell (astăzi în posesia d-nei

Maxwell MacDonald, Pollock House, Glasgow), care, prin tradiție, deși în mod greșit, era considerată *fiica lui El Greco*. Dar nu există vreun document care să dovedească atribuirea. Și dacă ar exista, aș ezita mult în a-i da crezare, pentru că primul document este opera însăși, care certifică, prin factura sa fundamental venețiană, că aparține acelei perioade în care El Greco era probabil mai tînăr decît femeia reprezentată. Domnul Sanpere (*Revista* . . . p. 393) susține că vedea în ea, în locul fiicei, pe soția artistului, reprodusă apoi, afirmă el, în tablouri ca *Sfînta Familie*, de la Prado; iar prin asemănarea pe care-o găsește cu tînărul pictor din tabloul de la Sevilla, crede că acesta este fiul lui El Greco. Mărturisesc că nu am sesizat nici una din aceste asemănări. Ar fi foarte interesant să fie așa, dacă ar exista, într-adevăr, nu dovezi care să ne convingă, ci cel puțin deducții verosimile care să ne facă să acceptăm aceasta. Dar, în orice caz, după opinia mea, există dovezi contrare.

Deocamdată femeia mi se pare excesiv de somptuoasă pentru o soție a lui El Greco, într-un timp cînd acesta avea nevoie, pentru a putea trăi la Roma, de o cameră gratuită, la ultimul etaj al Palatului Farnese, sau cînd sosea în Spania în căutare de lucru: căci portretul nu putea fi pictat, după părerea mea, după anul 1577, adică după primele lucrări realizate la Toledo. Dar, mai ales, există un document pictural, de o importanță cu mult superioară, pentru a face deducții cu privire la el, din acest punct de vedere, și care invalidează presupunerile anterioare. Este vorba de tabloul ce se afla la Sevilla, în posesia d-lui Goyena, pînă în anul 1902, cînd, din nefericire, a fost achiziționat de negustori străini, iar după aceea la Byrn Athyn, Pensilvania, în colecția reverendului Theodore Pitcairn.

Nu se știe încă cine este foarte frumoasa și gentila doamnă cu haină de blană, dar încîntă-

toarea ei efigie servește spre a face legătura între portretele italiene și cele indubitabil spaniole ale artistului. Este o verigă ce deține, în felul ei, același loc pe care îl ocupă *Izgonirea negustătorilor din templu*, de la Frick, și *Sfîntul Francisc*, al lui Zuloaga. Există temei pentru a afirma, odată cu dl. Claude Philips, că lucrarea „este în mare parte venețiană și amintește cu putere de stilul lui Tintoretto"[9]. Cu rezerva de a o aplica numai portretelor, poate fi de asemeni acceptată afirmația d-lui Timothy Cole, conform căreia „portretul fiicei artistului pare să fie unic în opera sa".[10]

Dar nu mi se pare judicioasă părerea specialistului care îl asigura pe dl. Cole că „fără acele scînteieri de lumină de pe luciul blănii ... nici nu ți-ar trece prin minte că ar putea fi un Theotocópuli". Și cu atît mai puțin cea radicală a lui Beruete — deși autoritatea lui este pentru mine atît de respectabilă — care atribuie portretul în mod categoric lui Tintoretto[11]. În ceea ce privește execuția, nu este vorba numai de „aceste cîteva pete de lumină dispersate care poartă amprenta inconfundabilă a artistului", ci de ceea ce mai înainte observă, dar fără să-i acorde importanța cuvenită, același Cole, și anume că „tratarea sa este rece, aspră și luminoasă". Iar în privința spiritului, autenticitatea rezidă într-o trăsătură pe care Cole de asemeni o sesizează, dar căreia nu-i recunoaște valoarea deosebită pe care o prezintă pentru lămurirea acestei chestiuni: acel accentuat aer rezervat care o caracterizează pe tînără. Femeile lui Tintoretto sînt splendide; se revarsă spre exterior cu trup și suflet, în timp ce aceasta, dimpotrivă, este închisă în sine și privește spre înăuntru. Înfățișarea sa sobră, plină de gravitate circumspectă, reținerea și distincția, aerul ei modern, puternica deviere a ochilor folosită atît de mult de El Greco pentru a intensifica viața spirituală, analogia existentă între acest personaj și cel ce stinge lumînarea (cap. II) și chiar faptul de a vedea,

la un pictor atît de strîns legat de modelele sale, că celelalte cinci portrete de femeie care ne-au rămas de la el — patru din tabloul *Sacra Familia* și cel aparținînd d-lui Archibald Stirling, în Keir (astăzi în colecția lordului Rothermere, Londra) —, au, toate, capul înfășurat, deși cu unele firești modificări, într-un văl alb făcut dintr-o țesătură transparentă, ca cel al femeii cu haină de blană de la Glasgow, ne întărește convingerea că el nu poate fi atribuit nimănui cu temeiuri mai plauzibile decît lui El Greco. Coloritul îi conferă, este adevărat, o poziție stranie între celelalte portrete, dar aceasta nu este suficient pentru a-l respinge, căci dincolo de faptul că lipsa de asemănare nu merge pînă acolo încît portretul să nu mai ofere analogii sub acest raport cu *Înălțarea Fecioarei* de la Santo Domingo el Antiguo și cu *Sfînta Treime* de la Muzeul din Madrid, toate celelalte caractere, din care se desprinde suava reculegere de care figura este impregnată, ne îndeamnă să-l considerăm drept fratele natural, și asta este important, vreau să spun de același sînge, al celorlalte portrete spaniole.

„Don Juan de Austria". Imediat am include în serie posibilul său portret. Să fie oare un portret al lui don Juan de Austria pictat de El Greco în timpul șederii sale la Roma? Cîte o trăsătură, cum ar fi mandibula prelungă, îi corespunde lui don Juan, ca și smocul de păr de pe frunte. În afară de acestea, el mai ține în mînă un baston de comandant sau un însemn militar. Este portretul unui tînăr care avea vîrsta lui don Juan cînd acesta se afla în Italia.

Este o pînză foarte lată și foarte înaltă, chipul exagerat de lung, urechea alungită, iar oasele foarte pronunțate; gura cărnoasă, ca cea a *Sfîntului Ludovic*. Mîna stîngă o ține pe spadă, așa cum *Sfîntul Ludovic* o ține pe sceptru. Cele două mîini stîngi, cea a *Sfîntului Ludovic* și cea a lui *Don Juan*, sînt de același gen. Cu mîna dreaptă — și ea semănînd cu dreapta

Sfîntului Ludovic — ține strîns bastonul de comandant, și important este că acesta este un simplu băț, tăiat în partea de jos ca și cum ar fi fost rupt pe genunchi, iar în partea de sus, rupt într-un mod oarecare, foarte grosolan. Armura pe care o poartă este întreagă, de același tip ca și cea a *Sfîntului Ludovic* sau a lui *Anastagi*. Gulerul plisat este tipic pentru anii 1560—1580.

Tehnica cu care este pictată armura denotă o mare siguranță. Tabloul aparține prin tehnica lui aceleiași perioade în care este realizată *Înălțarea* de la Santo Domingo — astăzi la Chicago — avînd aceeași tonalitate neagră trandafirie și caldă. În bastonul de comandant, zona luminoasă este în relief, făcută parcă dintr-odată, de sus și pînă la mînă; și mai ales se observă — ca foarte tipice pentru El Greco — reflexele clare și manifeste, carmin-catifelate, de pe tot brațul armurii și de pe pantalonii scurți. Aici începe tot ceea ce este caracteristic în pictura lui El Greco: diviziunea de alb pentru a pune în evidență platoșa; dezarticularea feței în regiunea bărbiei; lipsa de simetrie și de ponderare, după cum se vede, de la un ochi la celălalt, inundarea cu roz a părții nude, a feței, a mîinilor și mai ales a urechii. Și, în sfîrșit, acea mișcare înclinată barocă a lui *Don Juan*, acel dinamism accentuat al întregii figuri, cu fața redată frontal, cu o ușoară înclinare spre dreapta ei, și corpul văzut aproape din profil, aplecat spre stînga, iar întreaga figură într-o ușoară înclinare diagonală dinspre stînga sus spre dreapta jos. Acesta ar fi unul din portretele ce-i vor fi „uimit“ pe pictorii de la Roma[12].

Un arhitect. Catalogul Muzeului din Copenhaga, unde se află acest portret, afirmă că, la mijlocul secolului al XVIII-lea, a aparținut mareșalului francez contele de Vence, și că după el a fost făcută aici o gravură în cupru de către A. de Marcenay, în 1755, ca autoportret al lui Tintoretto, și așa a fost vîndut la o lici-

tație publică în 1761, iar la o altă vînzare, din 1763, continuă să fie atribuit lui Tintoretto, dar ca „portret al unui savant"; că Spengler, într-o notă inedită, apărută în Catalogul Muzeului din 1827, sugerează că ar putea fi cel care la licitația publică Rubens din Anvers, din 1641, a fost vîndut cu numărul 14, ca autoportret al lui Tintoretto. Un articol despre acest portret (*Kunstbladet*, 1898, p. 299) adaugă că Lange, în traducerea daneză a *Istoriei artei* de Lubke (p. 651), l-a atribuit lui Jacobo Bassano, și că, în sfîrșit, pictorul Johan Rohde a fost primul care i l-a restituit lui El Greco, ceea ce a fost confirmat de descoperirea ulterioară a semnăturii. Cel portretizat, adaugă catalogul, pare să fie un evreu, iar tabloul a fost pictat probabil în timpul ședерii lui El Greco în Italia[13].

Așa l-am crezut, și apropiat de cel al lui Clovio, atîta timp cît judecata mea se baza numai pe reproducerea fotografică. Contactul direct m-a făcut să gîndesc altfel. Este un portret încă foarte italienizant în compoziție, dar, după cîte îmi dau seama, pictat deja în Spania, în prima lui perioadă, și este cel mai apropiat în toate privințele de cel al lui Pompeyo Leoni, care tot la Toledo trebuie să fi fost pictat. Între desenul mîinilor și tehnica chipului există o contradicție. Primele acuză înrudirea cea mai directă cu cele ale lui Clovio, și influența ultimului procedeu ezitant de a picta al lui Tițian, în timp ce fața învederează o vigoare în construcție, o forță expresivă, o stăpînire atît de mare și de personală a tehnicii, care, indiferent de tipul personajului, mai degrabă spaniol decît italian, mai degrabă evreu, ne obligă să-l considerăm ca fiind deja pictat, cum am spus, în Spania. Fondul tabloului și părți din vestimentație au fost repictate și nu aș îndrăzni să susțin că mîinile au rămas neatinse. În ceea ce privește personajul, este izbitoare asemănarea lui cu portretele lui Antonio de Covarrubias, pe care același El Greco le-a realizat, deși într-o perioadă mai tîrzie. Eu cred că cel reprezentat

aici este un arhitect, după cum pare s-o indice creionul, după uzanța din acel timp, și cartea, îmbrăcată în piele, așezată pe brațul fotoliului, și pe care ține mîna stîngă; și această coincidență m-a determinat să cred că cel reprezentat ar putea fi faimosul arhitect Alonso de Covarrubias, autorul fațadei Alcazarului toledan și tatăl, cum s-a mai spus, al lui Antonio și al lui don Diego. Este cert că Alonso murise de mult, dar aceasta nu constituia un impediment pentru ca El Greco să-i facă portretul, cum s-a întîmplat și în alte cazuri și pe care le vom vedea de îndată. Pentru a-l realiza se va fi folosit sau nu de unul mai vechi, accentuîndu-i trăsăturile în conformitate cu cele ale fiului său Antonio, și de aici asemănarea. Răstimpul dintre anul '77, cînd ar fi putut să-l picteze, și '86, cînd portretul lui Antonio apare în *Înmormîntarea*, este suficient pentru a explica diferența de vîrstă de la unul la altul. Este adevărat că cel portretizat are același guler ca și Clovio, după moda italiană; dar îl purta și Antonio, în calitatea lui de canonic, și apoi n-ar fi ciudat ca Messer Domenico, venit din Italia, să se fi străduit să schimbe veșmintele celui care probabil îi servea de model. Toate acestea, este clar, sînt pure ipoteze, sugerate de strînsa legătură pe care El Greco trebuie s-o fi avut cu Antonio Covarrubias, și descoperirea unui portret al lui Alonso — pe care pînă acum n-am izbutit să-l găsesc — le-ar confirma, dacă se va dovedi asemănător, iar în caz contrar nu le-ar micșora prea mult însemnătatea; căci ele se sprijină desigur pe asemănarea cu Antonio și pe însemnele că este probabil un arhitect. Semnătura este cu majuscule, ceea ce nu știu dacă face mai credibilă sau mai incredibilă pictarea lui în Spania.

„Pompeyo Leoni". Acesta urmează în mod riguros în serie, pentru că la caracterele anterioare, italienizante încă, adaugă indiciile mai

categorice de a fi fost pictat deja în Spania. Justi observă că între 1578 și 1579, Pompeyo Leoni trebuie să se fi dus adesea la Toledo, unde lucra la piedestalul pentru sarcofagul în care trebuiau puse osemintele sfîntului Eugen, aduse de Filip al II-lea de la St. Denis.

„Portretul lui Pompeyo Leoni — adaugă el (Z.f.B.K., p. 216) — cu mult ulterior celui al lui Clovio și nu atît de izbutit ca acesta, este probabil prima lucrare dintre acelea în care apare imaginea unui sculptor într-o atitudine de modelare, atît de la modă mai tîrziu . . . Un cap alungit, lat la mijloc, și subțiat în sus și în jos, cu o barbă neagră și puternică . . . Pe masă se află un bust în marmură, aproape terminat, al lui Filip al II-lea, pe care încearcă să-l corecteze puțin, scrutîndu-l pe rege. Cu o daltă lungă, ce se sprijină ca o pîrghie pe un bastonaș de lemn, caută să curețe golul dintre gît și gulerul plisat."

Acest admirabil portret a fost achiziționat de sir William Stirling cu ocazia vînzării colecției regelui Ludovic Filip, în 1853. Deși autenticitatea personajului pare să ridice puține îndoieli, am căutat, totuși, dovezi pentru deplina lui identificare, dar fără succes pînă acum. În colecția de stampe de la Biblioteca Națională, ca și în inventarul colecției de iconografie nu există nimic în legătură cu Pompeyo Leoni, și nici în cataloagele ce mi-au căzut în mînă n-am întîlnit vreo medalie care să-l reprezinte. Faptul că Plon, în marea lui operă consacrată celor doi Leoni, reproduce două medalii cu efigia lui Leon și nici una cu cea a lui Pompeyo, și nici nu menționează vreo reprezentare a acestuia din urmă, mă face să cred că ea, probabil, nu există sau nu se cunoaște. Comparînd medaliile tatălui cu portretul fiului, s-ar putea probabil sesiza o oarecare analogie în structura capetelor, accentuarea trăsăturilor și părul creț. Portretul pare să aparțină primei perioade a lui El Greco de la Toledo. Așa o dovedesc atît tehnica tabloului cît și vîrsta și îm-

brăcămintea personajului. A fost pictat probabil înainte de 1582, cînd Pompeyo, atunci un bărbat de 40—45 de ani, pleacă la Milano, de unde n-a mai revenit în Spania pînă în 1589. Din punct de vedere compoziţional este, indubitabil, portretul cel mai important din prima sa perioadă spaniolă, iar în foarte mica serie a celor ce le-am putea numi *reprezentative*, în opoziţie cu cele *intime*, este vrednic să stea alături de cel al lui *Paravicino*, de la sfîrşitul vieţii; aşa cum, sub un alt aspect, prezintă cel mai mare interes compararea lui cu *Pictorul* de la Sevilla, pentru a observa o dată mai mult constantul proces de simplificare şi reducţie ce se produce la artist, tratînd într-un mod atît de diferit un subiect analog, fie la începutul, fie la finele activităţii sale.

„Cavalerul cu mîna la piept". Prin tinereţea, frumuseţea, eleganta distincţie, aerul seniorial, fastul vestimentar al persoanei şi intensitatea emotivă, nici un alt portret nu este mai vrednic să deschidă seria de portrete neîndoielnic spaniole, în formă şi conţinut, ale lui El Greco, decît acest *Cavaler cu mîna la piept*, nr. 809 la Muzeul Prado. Cît despre frumuseţea bărbătească, nobila eleganţă, ipocrita sobrietate în îmbrăcăminte şi atitudinea suveran aristocratică, acest tînăr melancolic ar putea foarte bine să treacă drept prototip al cavalerismului. În dispunerea mîinilor aminteşte de tînăra cu hermină. Există totuşi o diferenţă şi una foarte semnificativă.

În timp ce mîna femeii ţine în mod convenţional haina de blană în care i se pierd degetele, parcă spre a se făli cu rubinul roşu şi cu safirul albastru al celor două inele, cea a tînărului nu caută lănţişorul de aur pe care-l poartă la gît, nici marele medalion, pe jumătate ascuns de pliurile hainei, şi nici mînerul spadei, frumos sculptat, sub a cărui cruce se încheie tabloul, ci se desfăşoară pe piept cu o francă naturaleţe; mai mult decît fără convenţionalism

cu un convenţionalism conştient şi sincer. Este aceeaşi mînă pe care am văzut-o deja în portretul presupus al lui don Diego de Castilla[14]; aidoma celei a lui Isus din *Batjocorirea*, şi, la fel ca şi acolo, interesul ei îl concurează pe cel al chipului. Zvelteţea ascuţită a personajului este sesizabilă în regiunea trupului şi în trăsăturile chipului şi chiar în forma frunţii, cu întinsele începuturi convergente ale cheliei şi graţiosul smoc de păr central, care, alungind în sus capul, face pandant cu vîrful ascuţit al bărbii. Autorul a ştiut să accentueze toate aceste elemente, care conferă caracter personajului, redîndu-l cu faţa spre noi şi într-o atitudine calmă, pentru ca să nu existe vreo curbă care să tulbure efectul siluetei piramidale a figurii; şi la această impresie verticală contribuie pînă şi mînerul spadei, ce păstrează un paralelism cu trupul. Cavalerul nu ne priveşte cu acea absenţă afectată atît de frecventă la congenerii săi, pentru ca să-l privim şi noi, la rîndu-ne. Se îndreaptă spre noi hotărît, privindu-ne în ochi; vine să ne mărturisească motivul seninei, amarei tristeţi ce-l stăpîneşte şi care îi licăreşte în ochi. Este ultimul, pe care-l cunoaştem, semnat cu majuscule, şi aceasta, împreună cu voalarea pînzei şi cu tehnica împăstată, mai acuză la artist prima perioadă[15].

„Un medic" (Doctorul Rodrigo de la Fuente?). Prin execuţie şi prin slaba sa tonalitate cenuşie, se apropie de el numărul 807, catalogat de multă vreme drept *Un medic*, firește, din cauza inelului ce lucește pe policarul mîinii stîngi, sprijinită pe o carte deschisă pe o masă, alături de care se află, redat pînă la brîu, ca şi cel anterior, şi văzut uşor din profil, personajul în picioare. În celălalt aveam braţele fine ale gărzii spadei, în acesta paginile unui tom gros; amîndouă portretele, anonime, sînt întruchipări ale nobilului de viţă şi ale omului de ştiinţă sau de litere. Unul este cel ce scrie cartea şi

dedicația; celălalt, ducele de Béjar sau contele de Lemos, pe care unii, disprețuitori, îl acceptă sau îl susțin cu bunăvoință. Doctorul este și mai cadaveric decît cavalerul; execuția lui, mai puțin armonioasă. În mîinile și în chipul lui există ceva din anguloasa uscăciune a trupului[16].

„Domnul din familia de Leiva". Este cel de al treilea portret pur spaniol pe care, împreună cu cele două despre care tocmai am vorbit, îl consider ca aparținînd perioadei în care au fost realizate lucrările de la Santo Domingo, *Batjocorirea* și *Sfîntul Mauriciu,* adică anterioare anului 1586, perioada *Înmormîntării.* Din nefericire, pînza nu mai păstrează din cea originală decît amintiri. Trebuie să fi părăsit catedrala de la Valladolid, unde se afla, destul de deteriorată. Fotografia făcută în 1904, cînd a fost vîndută, odată cu *Sfîntul Ieronim,* o dovedește. Cînd am văzut-o la Madrid, suportase deja o gravă restaurare, iar pe piața din Paris a trebuit să mai suporte una, judecînd după fotografia pe care dl. Ehrich mi-a trimis-o din Canada, unde se află în prezent tabloul, la Montreal, în posesia moștenitorilor lui sir William Van Horne. Deplorabilele retușuri afectează atît elementele principale cît și accesoriile, întrucît crucea ordinului Santiago a dispărut, și chiar și titlul a fost scris din nou, destul de stîngaci. Desenul persoanei, unele amănunte formale și urme cromatice îl trădează pe artist, precum și analogia cu *Cavalerul cu mîna la piept,* de care, cum s-a spus, se apropie ca perioadă și factură.

„Un hidalgo". Portretul care în Muzeul din Madrid se apropie cel mai mult de tehnica *Înmormîntării* este cel cu numărul 806. Stratul de culoare s-a subțiat, ca și voalarea, tușele sînt mai independente și mai libere, carminul începe ușor să se accentueze în carnație. Intelectualului rafinat îi va fi greu să găsească, între toate

portretele lui El Greco, unul superior acestui cap, datorită severei exactităţi a execuţiei şi supremei simplităţi de conţinut şi formă: privilegiu atît de exclusiv al operelor alese. Personajul reprezentat aici ar putea fi duce sau poate chiar de stirpe regească, dar nu-mi amintesc vreo imagine care să învedereze atît de bine ca aceasta trăsăturile clasicului hidalgo spaniol, „un om serios, bine îmbrăcat, în vîrstă de vreo cincizeci de ani, cu părul puţin cărunt, chipul prelung, privirea nici veselă şi nici tristă şi care străbătea drumurile cu ajutorul unei frumoase iepe rotate". Mi se pare că e gata să deschidă buzele pentru a spune: „Eu, domnule cavaler al Tristei Figuri, sînt un hidalgo de fel din locul unde ne vom duce astăzi să prînzim, cu ajutorul Domnului; am ceva avere, iar numele meu este don Diego de Miranda; îmi petrec viaţa cu nevasta, cu copiii şi prietenii mei; mă îndeletnicesc cu vînatul şi pescuitul, dar nu ţin vreun şoim şi nici ogari, ci cîţiva prepelicari blînzi şi cîţiva dihori pricepuţi; am mai bine de şaptezeci de cărţi, unele în spaniolă, altele în latină, cîteva de istorie, iar altele de rugăciuni . . ."

Nu este nobilul, nici cardinalul, nici omul de litere şi nici artistul, dar este cel care îi creează pe toţi aceştia: este poporul virtuos şi frumos; pămîntul bine îngrăşat pentru a rodi; urzeala cea mai tare cu care se ţesea atunci şi continuă să se ţească şi astăzi viaţa statului.

„Un necunoscut". Perioadei ce desparte *Înmormîntarea* de lucrările de la capela San José, şi în care se realizează operele pentru doña María de Aragón, adică aproximativ între anii 1586 şi 1594, s-ar putea să-i aparţină portretele din colecţia d-nei MacDonald Maxwell, din Glasgow, şi de la Muzeul Bonnat, din Bayonne, precum şi cele două de la Prado, cu numerele 808 şi 813. Cel de la Glasgow şi cel de la Bayonne sînt doi cavaleri redaţi bust şi aproape din pro-

fil. Primul, cu o fizionomie deschisă și simpatică, cu o frunte senină și un început de chelie, cu părul blond închis, ca și barba și mustața, poartă o haină ale cărei mîneci au manșete din piele de jder; i se vede doar mîna dreaptă. Dar această mînă nu este a lui El Greco. A fost pictată mai tîrziu pe o fîșie ce a fost adăugată în partea inferioară a pînzei. În carnație abundă tușele trandafirii și face parte din tipurile cele mai puțin spaniole ale lui El Greco.

„Ducele de Benavente". Al doilea, dimpotrivă, este un spaniol de viță veche. Fața uscată și alungită, nas acvilin, expresie pătrunzătoare, ochi mari, și totul la el este negru, atît părul, cu început de chelie, cît și barba deasă și mustața bogată. Pînă și mînerul spadei pare negru, și, mai neagră decît de obicei, pata neagră a capei ce-i atîrnă pe umeri. Tonalitatea este rece, iar tentele roze sînt mai puțin intense decît în cel anterior. Mîna stîngă, cu excepția degetului gros, o ține în chimir, iar dreapta se sprijină pe antebrațul stîng, în dreptul brîului. Dar nici această mînă nu este a artistului. Ea este în întregime repictată. Înfățișarea nobilă, podoabele și dantela fină ce tivește înaltul guler plisat dovedește faptul că, dacă nu este *Ducele de Benavente*, cum reiese din legenda de pe spate, după cum am fost încredințat, este un autentic nobil din Spania, demn, prin ținuta sa aristocratică, să facă pereche cu *Cavalerul cu mîna la piept*.

„Rodrigo Vázquez". Din cele două tablouri aflate la Prado, unul este necunoscut, cel cu nr. 813; celălalt, cu nr. 808, îl reprezintă pe *Rodrigo Vázquez*. Amîndouă, în ceea ce privește valoarea, nu sînt de prim ordin, iar ultimul, în ciuda preamăririi sale de către Consiliul ecleziastic al Castiliei, mi se pare că este inferior tuturor, și spun aceasta cu deferența ce se cuvine pentru opinia lui Stirling, care îl consideră excelent. Este adevărat că el îi atribuie lui El

Greco, drept *cel mai bun* dintre portretele sale, pe cel ce atunci trecea ca atare, și care astăzi îi este atribuit lui Tintoretto (nr. 367)[17]. Nu voi susține că și este, dar voi susține că nu este al lui El Greco, și cu atît mai puțin că se poate spune că „Velázquez nu l-a întrecut niciodată", cum afirmă Stirling (vol. I, p. 285).

„Un poet". Alături de acesta, a cărui autenticitate a fost deja infirmată, aș menționa prin analogie un alt portret, care este pîndit și el de același pericol. Mă refer la cel ce se află la Ermitaj. Nu este decît un bust. Unele restaurări ce se observă la nas și în alte părți ale chipului nu i-au răpit acestui cap expresia visătoare; lucrare mai conformă, mai degrabă decît cu tehnica, cu psihologia pictorului și cu tipul rasei. De aceea, autorități ca Beruete nu-l consideră autentic. Tehnica diferă, într-adevăr, de cea pe care El Greco o folosește în cea mai mare parte a portretelor sale, fiind aici mai împăstată, mai chinuită și mai comună, mai puțin liberă, mai puțin sprintenă și măiastră decît cea folosită de el în mod obișnuit; dar poate că nu este atît de total în afara stilului său, și nici atît de departe, de exemplu, de cea folosită pentru capul lui Paravicino, pentru ca, anulînd valoarea caracterelor spirituale teotocopulești ale figurii, să mă determine să accept, deocamdată, o judecată atît de plauzibilă. În sprijinul lui, trebuie, totuși, să adaug forma rotundă a urechii, care îi repugna atît de mult lui El Greco. Oricum, este o lucrarea slabă în opera artistului. Un amănunt acordă un relief deosebit personajului: sobra cunună de lauri, care strîngîndu-i tîmplele și înălțîndu-se peste părul scurt și des — analoagă celor cu care Pacheco și-a împodobit portretele — conferă întregii figuri un aer poetic. Și persoana continuă să fie un mister, căci cu Ercilla, cu care s-a încercat să fie identificată, nu seamănă deloc, dacă judecăm după gravu-

rile din epocă ce ne-au parvenit în legătură cu el, în special gravurile în lemn, ale lui Arfe, care ilustrează ediţiile din *Araucana*, apărute la Madrid între 1578 şi 1590[18].

A DOUA SERIE DE PORTRETE

Restul — încă două treimi — cred că aparţin celei de a doua părţi din activitatea artistică a lui El Greco, adică celor douăzeci de ani cuprinşi între 1594 şi 1614. Dacă, din raţiunile amintite, nu mi se pare posibilă fixarea cu rigoare a ordinii în care au fost pictate, cred totuşi că nu ar fi întru totul riscant, ţinînd seama de execuţia lor, să le împărţim în trei grupe, corespunzător etapelor reprezentate de capela San José, spitalul din Illescas şi spitalul Tavera, renunţînd, desigur, atît la fixarea unei limite exacte pentru fiecare dintre ele, cît şi la încercarea de a stabili cronologia lucrărilor din fiecare grup. Există un singur portret, a cărui dată poate fi dedusă cu exactitate: cel al lui *Paravicino*, şi altul, cu destulă aproximaţie: cel al lui *Niño de Guevara*, ceea ce ajută întrucîtva la stabilirea seriei. Dacă o considerăm pe aceasta în ansamblul ei, am putea afirma că există un mic număr, cu trăsături definite, care o inaugurează, un nucleu important care o constituie şi o caracterizează, şi un alt mic grup, cu trăsături de asemeni tipice, care o încheie.

„Cardinalul Quiroga". Probabil acestui răstimp, între 1594 şi 1600, îi aparţine primul dintre cele trei portrete de cardinal pe care le-a realizat El Greco; cel mai puţin valoros dintre cele trei, şi ultimul dintre ele care a fost cunoscut de marele public. Este singurul făcut numai din profil pe care îl cunosc din creaţia pictorului, şi descoperirea lui a servit, cum s-a mai spus, pentru a pune capăt pentru totdeauna atribuirii greşite făcute de Justi şi San-

pere în legătură cu *Sfîntul Ieronim*. Portretul se află, din nefericire, într-o stare jalnică. Agăţat, probabil în aer liber, în Azilul din Toledo, pentru care a fost pictat, după cum se deduce din inscripţia ce o poartă, şi-a pierdut voalarea în întregime, şi nu se mai desluşeşte chipul, ci numai trupul, în alb şi negru. Dar mai păstrează încă în execuţie atîta fineţe, iar personajul atîta magie expresivă, încît, dincolo de interesul pe care îl oferă, fiind revelator pentru tehnica folosită de artist, această pînză mai este încă o lucrare frumoasă, atrăgătoare pentru intelectuali. Nu ştiu dacă acel caracter vag al picturii, compoziţia capului, tipul de personaj, sobrietatea cu care este reprezentat, sau toate acestea la un loc, formează pentru mine certitudinea că nu există în toată opera lui El Greco o altă lucrare care să amintească atît de îndeaproape de Tiţian.

Arhiepiscopul don Gaspar de Quiroga este, probabil, figura cea mai reprezentativă din ultima jumătate a domniei lui Filip al II-lea şi un exemplu autentic, ca şi Tavera, al acestui amestec ciudat, pur spaniol, de opulenţă princiară, cînd este vorba de funcţie, şi de umilă austeritate, ca om. Născut la Madrigal, în 1513, din părinţi castilieni, îşi are, fără îndoială, obîrşia în Pazo de Lor, Galicia, descinzînd din familiile Valcárcel şi Valboa şi „de-a lungul a cinci generaţii se află în canonică consanguinitate cu contele de Lemos, marchiz de Sarria“[19]. Elev la Colegiul Santa Cruz din Valladolid, licenţiat în drept canonic, profesor universitar de teologie şi de drept, doctor, locţiitor de episcop şi profesor de teologie la Alcalá de Henares, magistrat la Valladolid, canonic şi vicar la Toledo, membru al Tribunalului ecleziastic de la Roma; episcop de Plasencia, atunci cînd Papa, cu umor, îi răspunde la cerere: „qui rogat exaudiatur“*; inspector ecleziastic

* Cine roagă, este ascultat (în original, în latină) (n. tr.)

extraordinar al regatului Neapole, episcop de Cuenca inchizitor general, arhiepiscop de Toledo, după moartea lui Carranza; după cea a lui Granvela, președinte al Consiliului eclezіastic al Italiei, iar după cea a lui Covarrubias, a fost numit și pentru cel al Castiliei, funcție pe care o refuză... Nu i-a lipsit nimic din punct de vedere oficial, a fost de toate. Se înțelege că n-a avut timp decît pentru utrenii și pentru psalmii de la miezul nopții, pentru liturghia din zori, pentru a spune că „numai acest răstimp cît dura oficierea și ascultarea ei era al său, restul zilei, al treburilor obștești", și că, obosit, la sfîrșitul vieții, a cerut să se retragă la Toledo pentru a se ocupa de biserica sa. Dar regele, cu propria-i mînă, i-a scris răspunsul „că în posturi mai importante v-aș pune dacă le-aș avea pentru a vă lăsa să fiți părintele fiilor dumneavoastră care în curînd vor avea nevoie de sprijinul și de sfatul dumneavoastră".

Liberal cu monarhul, el îi oferă „uneori, cu ocazia expedițiilor militare din Portugalia și Aragón, și a incursiunilor engleze și cu alte prilejuri, peste trei sute de mii de ducați. Aceasta, în afară de ajutoarele cu care a contribuit la lupta împotriva ereticilor". În schimb, cînd regele vrea să-i viziteze în timpul ultimei sale boli, îi trimite vorbă „că întrucît viața îi era pe sfîrșite, în starea în care se afla avea mai mare nevoie de dovezi de dragoste din partea Domnului, de mustrări de conștiință pentru păcatele săvîrșite și de bunăvoința cerului".

„Cardinalul a trăit mereu în deplină sănătate, pentru că a avut o constituție foarte viguroasă și o robustețe naturală, grație hranei cumpătate... mînca după-amiaza frugal, puțină pîine prăjită... chiar la adînci bătrînețe ... bea apă rece ca gheața fără nici o orînduială și la orice oră din zi și din noapte... și fiind în convalescență în dimineața de douăsprezece noiembrie ziua sfîntului Diego s-a dus să privească pe fereastra ce da spre gră-

dină, l-a răzbit frigul acela . . . și nemaifiindu-i de folos nici un leac s-a stins din viață în ziua de douăzeci a aceleiași luni noiembrie și aceluiași an (1594) pe la patru dimineața . . . A lăsat prin testament să fie înmormîntat la Madrigal alături de părinții săi și în partea stîngă, așa cum aveau s-o facă bunii săi fii . . . Trupul i-a fost dus în acest orășel însoțit de mai bine de o mie cinci sute de persoane, rude și servitori și toată lumea din Segovia a purtat doliu în ziua de douăzeci și doi".

„Cardinalul era un om serios și impunător, cu un trup frumos și bine legat. O față mare și veselă, părul și barba bălaie și foarte bine îmbrăcat. Avea deprinderi foarte bune încă de mic copil, fiind sincer și binevoitor. Se pricepea să întrețină foarte bine o conversație, vorbind despre orice subiect așa cum se cuvenea, și știa multe povești pe care le spunea cu mult haz. Uneori glumea cu urbanitatea care este permisă numai suveranilor . . . În modul de a se îmbrăca și mînca și în felul în care își îngrijea propria-i persoană a fost foarte cumpătat, deși avea o mulțime de servitori cu veșminte aparținînd tuturor ordinelor militare. Pentru toți palatul lui era o școală a virtuții, a culturii, a unei vieți bune și vrednice de laudă . . . Dar cine va crede aceasta? Cu puțini ani înainte de a muri purta ciorapi făcuți dintr-o țesătură grosolană . . . Atunci cînd își punea veșmintele liturgice și simțea că au parfum sau vreun miros îl dojenea spunînd că în biserică nu trebuie să existe un alt miros decît cel de tămîie. Cu atît mai puțin accepta aceasta cînd era vorba de persoana lui, nepurtînd mănuși cu ambră și neacceptînd nici mirosul dat de pastilele aromatice sau de altceva. Cel puțin el nu avea nevoie de așa ceva, pentru că trupul lui avea un miros tot atît de plăcut ca și cel al lui Alexandru. Scufia și-o parfuma cu o rășină, întrucît îi era necesar pentru sănătate . . . Nu a acceptat niciodată cearceafuri din pînză de Olanda, ele erau întotdeauna făcute dintr-o

pînză obișnuită, ca și cămășile, și niciodată nu a putut fi convins de altceva. Oricît de frig ar fi fost nu a cerut să i se încălzească patul chiar și atunci cînd era foarte bătrîn. Atunci cînd se vîra în el spunea adesea: Binecuvîntat să fie Domnul că am acest pat în care pot să dorm, sînt mulți probabil cei ce nu-l au, și îi întreba despre asta pe cei din preajmă și îndată rezolva necazul ce i se prezenta... Nefericit este acela ce nu are șapte picioare de pămînt! — le spunea celor apropiați, refuzînd capela din Toledo, în care Capitulul îi propusese să fie înmormîntat —, în același loc cu părinții mei vreau să fiu îngropat, căci sînt cel mai mare păcătos, născut vreodată dintr-o femeie, și nu merit să sărut lespezile unui sanctuar atît de mare și cu atît mai puțin să-mi slujească de mormînt... Mulți l-au auzit spunînd, și eu mă număr printre aceștia, că tot ce avea aparținea săracilor, pînă și gulerul cămășii, și să nu-l îngroape într-un loc sfînt dacă va lăsa averea primului copil născut. Că nu avea nevoie să facă testament, deoarece totul aparținea săracilor. Și a făcut așa cum a spus și nu a rămas, prin voința lui, nici un ducat, ca rentă, vreuneia din rudele sale".

Trăsături atît de simple și de populare, desprinse la întîmplare din multitudinea celor relatate cu o dragoste autentică de cel care i-a fost avocat și l-a cunoscut atît de aproape, ar putea să pară prolixe aici, dar sînt revelatoare pentru tip, țară și rasă, și credem că ele conferă o viață mai intensă și o ambianță mai intimă acestei frumoase efigii a cardinalului Quiroga, făcîndu-ne, într-un cuvînt, s-o îndrăgim mai mult decît toate baretele, mitrele, pălăriile de cardinal și înaltele sale funcții.

„Portretul lui El Greco"? Un alt bătrîn, care se află acum la Muzeul Metropolitan din New York, trebuie să fi fost pictat tot în primii ani ai secolului al XVII-lea.

Un bărbat chel și cu barba rară; mai degrabă

decît bătrîn: istovit prematur; cu o expresie bolnăvicioasă și îndurerată. Un cap frumos, ca execuție, datorită fineței și bunătății sale neobișnuite, și mult mai interesant prin trăsăturile sale morale. Este unul dintre puținele redate frontal; ne privește cu o blîndețe pătrunzătoare, de o imensă amărăciune, cu un aer de infinită epuizare. În haina lui mare de piele, pare că dîrdîie scuturat de febră. Ca portret al lui El Greco a fost vîndut lui Beruete, și ca atare a început să fie cunoscut, după cum am mai spus (cap. I). Caracterele lui îl fac demn să fie considerat astfel; și îmi pare rău că nu mă pot abandona fără rezerve unei atribuiri atît de seducătoare, pentru că mă privez de rafinata bucurie pe care trebuie să o încerce cei ce văd în acest cap ascuțit și chinuit pe cel al acelui ciudat Theotocópuli, care, la sfîrșitul vieții, îl scandaliza pe Pacheco cu concepțiile sale anarhice despre artă.

„Femeia cu floare". Din acest prim grup mi se pare că mai face parte un alt portret interesant prin originalitatea sa, căci este vorba de imaginea unei femei pe care în modul cel mai neîndoielnic El Greco ne-a lăsat-o în cea de a doua perioadă a sa. Această nestemată a aparținut locotenent-colonelului W. J. Stirling of Keir, a fost adăpostită în casa lui din Keir, Scoția, iar acum se află în proprietatea lordului Rothermere, din Londra. Este o tînără cu o înfățișare inteligentă și distinsă. Bustul, văzut ușor în profil, îmbrăcat în negru; chipul redat aproape frontal, părul șaten închis, pieptănat, cu obișnuita simplitate, în sus, lăsînd fruntea liberă, capul acoperit de o tocă mare, albă, iar în partea lui cea mai de sus, drept unică podoabă, o floare foarte obișnuită, alb-verzuie, cu șase petale lungi, cu vîrfuri ascuțite și cu cîteva frunze verzi de același fel. Are ochii negri și mari, iar expresia calmă.

Prin distinsa sobrietate a compoziției și a coloritului, acest portret respiră, poate ca nici

un altul, un aer modern. Îmbrăcămintea, toca albă și accesoriile sînt tratate cu extremă dezinvoltură, ca și cum ar fi vorba de o schiță; chipul, dimpotrivă, cu o delicată afecțiune.

„O necunoscută". Nu are același grad de certitudine ca cel anterior un alt cap de femeie ce se află la Pensylvania Museum, din Philadelphia, și care a fost expus, ca fiind al lui El Greco, la Guildhall, în 1901, cu ciudatul titlu *Prințesa de Éboli,* și reprodus în *Hispania* cu cel nu mai puțin arbitrar de *Soția lui El Greco.* Formele alungite, oasele pronunțate, intensitatea privirii, tristețea, mantila albă, și mai ales sobrietatea și tușele dezinvolte și ușoare, cu care este pictat, degajă cu putere impresia unui El Greco. Și nu este de mirare că unii critici i l-au atribuit artistului[20].

Aici includem, atrăgînd atenția asupra ei, o astfel de femeie misterioasă, întrucît cercetarea, tot mai pătrunzătoare, a specialiștilor este singurul mijloc de a clarifica îndoielile[21].

„Cardinalul Niño de Guevara". Acest prim grup de portrete este completat, formînd cu cele anterioare un viu contrast, de cel mai splendid și mai magnific dintre toate ale lui El Greco. Sărim de la atracția delicată a frumoasei femei aflată la Keir (astăzi în colecția lordului Rothermere) la austerele trăsături ale unui bătrîn inchizitor, cu sprîncenele împreunate și aproape cărunt, care ne scrutează sever prin ochelarii lui stranii, aproape grotești. Trecem de la intimitatea unui cap simplu, tratat cu o eleganță sobră, la ostentația fastuoasă a unui conducător al Bisericii, redat integral, așezat într-un fotoliu îmbrăcat în catifea roșie și purtînd veșminte de mătase roșie și cu dantelărie albă, neprecupețindu-se nimic pentru a atrage atenția privitorului asupra fastului strălucitor și țipător: de la picioare, cu încălțămintea lor de un roșu-aprins și ambele vizibile, pînă la bareta de

cardinal, de aceeași culoare, de pe cap; de la cele patru inele foarte frumoase de la mîini, pînă la pardoseala de marmură albă și neagră și la ușa de lemn fin, care, împreună cu superbul brocart, vechi, de aur, împarte în două fundalul. Însăși foaia enormă, cu semnătura, plasată în locul cel mai vizibil, debordează opulență. O dovadă excepțională de ceea ce putea să realizeze pictorul în acest gen pompos, total diferit de ceea ce obișnuia el să facă, și nu ezit să-l consider, din acest punct de vedere, ca cel mai important și mai minunat portret al său. Poate fi așezat, foarte bine, fără nici un risc, alături de cele mai faimoase, și mai ales, de acele congenere cu el, cum ar fi Iuliu al II-lea și Leon al X-lea, de Rafael, Paul al III-lea, de Tițian, care l-au precedat în timp și ca formulă, precum și de Van Thulden, de Rubens, cardinalul Bentivoglio, de Van Dyck, și Inocențiu al X-lea, de Velázquez, care l-au continuat într-un fel sau altul. Și nu le este cu nimic inferior acest fastuos prototip al Inchiziției spaniole, iar cu ultimul, îndeosebi, păstrează o strînsă analogie, nu atît prin dispunerea figurii, care este deja, cum se poate observa, într-un fel consacrată, cît prin tușele, tonurile și accesoriile asemănătoare, prin imensa vigoare realistă a ambelor chipuri, care de la distanță își trădează originea lor comună, și prin factură; căci în această lucrare, mai bine ca în oricare alta, cercetătorul poate să-și dea seama dacă există sau nu o înrudire spirituală și tehnică, în mod conștient sau întîmplător, între cei doi artiști.

Nu numai fără vreo pierdere, dar nici măcar fără vreo diminuare a caracterului, El Greco pune în acest portret, atît în conținut cît și în formă, întreaga prudență și înțelepciune de care era susceptibil cardinalul. Figura păstrează atitudinea sinceră, nedisimulată, a personajului, care se lasă portretizat cu multe podoabe pe el și caută să-și facă văzute mîinile și inelele; iar în amplul și ciudatul aranja-

ment din partea inferioară a veșmintelor apare acea notă de extravagantă indiferență care îl caracterizează pe artist. Persistă în cromatică obișnuita sa gamă rece, dar nimic nu scandalizează aici și nici nu deconcertează. Aurul fără luciu al brocartului, strălucitorul moar, de un roșu-aprins, al veșmintelor, albul lăptos al lungii dalmatici, sînt corecte și armonioase pentru toată lumea. Prin chipul, de un roșu intens, circulă sîngele, iar mîinile fine și aristocratice — poate partea de cea mai mare distincție — uimesc prin adevăr. Tușele lungi nu pot fi nici mai sigure și nici mai pure, și nici cele încrucișate mai delimitate și mai energice. În pliurile mătăsii și în conturul veșmintelor există ceva din frecventa duritate sculpturală a pînzelor sale, dar în ceea ce privește delicata blîndețe a chipului, modeleul și transparența mîinilor, libera, spontana și aparent ușoara execuție a bărbii și a dantelăriei, poziția personajului, sobrietatea și factura, nu poate fi comparat decît cu Velázquez, din ultimile lui opere. În tehnica acestui portret este sesizabilă, fiind mai vizibilă decît în cele anterioare, asemănarea cu tablourile de la capela San José și de la Illescas, acestui timp aparținîndu-i, după părerea mea, adică momentului de cel mai mare echilibru al celei de a doua perioade, pur spaniolă, și în care s-au simplificat deja foarte mult procedeele venețiene.

Viața personajului ne ajută să gîndim astfel: pentru că „Don Fernando Niño de Guevara, ilustrul toledan, președinte al Consiliului ecleziastic al Granadei, și foarte apreciat de către suverani pentru integritatea, jurisprudența și pietatea sa“, după cum sună epitaful său, a devenit cardinal în 1596, inchizitor și arhiepiscop al Sevillei în 1601, murind în 1609 la vîrsta de șaizeci și opt de ani. Între aceste date trebuie să fi fost realizat portretul și, judecînd după execuție, cred că mai aproape de primele decît de ultima. Don Fernando este înmormîntat în capela principală, ctitorită de strămoșii

săi în mănăstirea San Pablo Ermitaño, din Toledo, și în fața mormîntului său, unde se află acum o copie slabă, probabil că a atîrnat admirabila efigie, pînă cînd a fost luată de familia Oñate, ce stăpînea comitatul Añover de Tormes, de unde se trăgeau familia cardinalului și protectorii mănăstirii. De aici a ajuns în posesia d-lui Havemeyer, iar acum este adăpostită de Muzeul Metropolitan din New York.

Este curios să citești, între sonetele lui Góngora — care, după cum se știe, a compus două pentru El Greco — pe cel dedicat „Unei Galerii amenajată în casa arhiepiscopală a Sevillei de către cardinalul arhiepiscop Don Fernando Niño de Guevara, unde sînt pictați toți papii și preoții“[22], de unde se deduce că inchizitorul, fiind un iubitor de artă, poate că va fi știut să prețuiască la adevărata valoare propriul său portret.

Printr-o ciudată coincidență, așa cum există la Ermitaj un studiu de cap pe care Velázquez l-a făcut pentru Inocențiu al X-lea, mai există, mai mult decît un cap, o semifigură a *Cardinalului Niño,* găsită cu ani în urmă, cum am mai spus, la Sevilla. Astăzi este în posesia lui Oskar Reinhart, din Wintertur. Foarte valoros și el, deși nu are finețea și execuția îngrijită a marelui portret, a cărui replică mi se pare că este, mai degrabă decît un studiu pregătitor.

„Julián Romero“? Alături de Niño de Guevara trebuie să menționez, datorită analogiei în ceea ce privește vestimentația bogată, un alt portret opulent, care, dacă îi este inferior în ostentație, îi este superior în ansamblu, căci el pare să fie mai mult decît un simplu portret — un fragment de compoziție religioasă. Totuși nu există nimic care să confirme această probabilitate. Mă refer la pînza ce a aparținut lui don L. Eguilaz, din Granada, apoi lui don Luis Errazu, din Paris, iar astăzi se află la Prado[23], și despre care se crede că îl reprezintă pe *„Julián Romero* cel viteaz, de fel din Antequera,

comandor al Ordinului Santiago, căpitan, cel mai faimos din armatele din Italia și Flandra, de ale cărui fapte glorioase sînt pline istoriile". Așa sună inscripția pe care o poartă, scrisă cu litere albe și, după părerea mea, apocrifă. Nu vreau să spun că personajul n-ar fi Julián Romero, ci că titlul este ulterior picturii și nu este cîtuși de puțin demn de crezare în acest caz. Nici Romero nu era din Antequera și nici El Greco n-avea cum să-l cunoască, pentru că a murit în Italia, în timp ce se pregătea să plece din această țară cu destinația Flandra, la începutul anului 1578; și de mulți ani lupta în afara granițelor Spaniei[24]. Dar asta nu a constituit un obstacol pentru ca figura, nefiind de fapt cea a faimosului căpitan, să se fi pictat totuși, fie pe baza uneia anterioare, fie fără să aibă vreo bază, spre aceasta din urmă înclinînd cu mai mult, cu intenția de a-l reprezenta. Aspectul de portret lipsește, așa cum lipsește imaginea religioasă, care să motiveze atitudinea de donator sau de om ce se roagă, atitudine ce nu pare să fie a unui om viu, ci mai degrabă a unui mort, pe care sfîntul îl are sub protecția sa și îl recomandă cerului.

În centrul tabloului și în prim plan se află personajul, în genunchi, pe o pernă mare de catifea verde cu ciucuri de aur, cu mîinile împreunate în dreptul pieptului, într-o atitudine de rugă; barba scurtă, capul puțin chel, descoperit, gulerul și manșetele plisate; iar trupul în întregime acoperit de mantia albă și largă a Ordinului. Pe piept se zărește piciorul înalt al crucii roșii, iar sub antebraț, mînerul spadei. Lîngă el, în picioare și redat frontal, un cavaler, tot cu capul descoperit și cu barba și părul scurt, așază mîna dreaptă pe umărul celui din Ordinul Santiago, iar cu stînga schițează gestul de prezentare. Poartă armură, iar deasupra, aruncată pe spate și închisă la gît, o mantie de un albastru-verzui, presărată cu crini de aur, iar la picioarele sale un coif cu panaș și o coroană regală cu flori de crin. Ambele personaje

45

privesc în sus și spre același loc. În stînga tabloului se vede partea de jos a unei coloane și piedestalul ei, pe care, cu alb, este trecută inscripția amintită. Protectorul este tot atît de terestru și de realist ca și cel protejat, dar departe de a-l reprezenta pe conetabilul de Burbón — așa cum se susține, deși fără temei — eu cred că, judecînd după atribute, este vorba de un Sfînt Ludovic, rege al Franței tratat tot atît de uman pe cît obișnuia artistul. Amintirea *Sfîntului Ludovic* de la Luvru, de unde sînt preluate armura, coiful, coroana, florile de crin, și pînă și coloana și piedestatulul, mă ajută să gîndesc astfel. Dispunerea aproape în profil a chipului, care este rară, am mai spus, la portretele lui El Greco, o oarecare indecizie și lipsă de vigoare ce se observă la el, convenționalismul desenului și modeleul mîinilor îmi întăresc credința că acest original portret, fie că este sau nu al lui Romero, a fost făcut, ca și congenerul său, cel al lui Filip al II-lea din tabloul cu *Gloria,* după moartea personajului. Această împrejurare și faptul că tabloul provine de la familia marchizilor de Lugros, din Alcalá la Real, al căror ascendent, după cîte se spune, a fost Julián Romero, sînt motive suficiente, atîta timp cît nu se va demonstra altceva, pentru a înclina, mai degrabă decît să punem la îndoială, să credem că lui El Greco i s-a comandat să ne lase aici, deși probabil din imaginație, figura acelui atît de celebru căpitan. Valoarea pînzei este dată mai mult de compoziția ciudată și poetică și de forța expresivă a ambelor personaje decît de factura sa, puțin neglijentă, sau de colorit, care este opac și ocru. Se distinge, în mod excepțional, tonalitatea roșiatică și lipsesc griurile și carminurile, fapt ce poate fi pus, probabil, pe seama restaurărilor și curățirilor nu prea fericite, ce se fac simțite în lucrare.

„Necunoscuți". Dintre cele trei grupuri de portrete menționate, cel de la mijloc se compune,

după opinia mea, din paisprezece lucrări, împărțite astfel: trei cavaleri, o familie, un pictor, cinci clerici și patru călugări. Veșmintele și tehnica, în consonanță, arată că cele trei superbe capete de la Muzeul Prado cu nr. 810, 811 și 812[25], unul mai viguros ca altul, trebuie să fi fost pictate după începutul secolului al XVII-lea. Fiind asemănătoare ca dispunere și detalii, cu ajutorul lor s-ar putea studia, comparîndu-le cu cele din prima perioadă, modul în care tehnica a dobîndit suplețe și cum pictorul a pus stăpînire, cu o măiestrie din ce în ce mai sigură, pe dificilele secrete ale simplității în artă. Din acest punct de vedere al sobrietății, există un progres evident, fără să îndrăznesc să afirm că înseamnă în același timp și ordine cronologică, între cele trei busturi: de la cel cu nr. 810 la cel cu nr. 811, ce se situează la mijloc, amintind de Velázquez, pentru a încheia cu cel cu nr. 812, cel în care pasta se subțiază cel mai mult, ca și masa de culoare, cel în care penelul alunecă cu mai multă ușurință și care lasă impresia că nu există altceva decît alb, peste grundul roșu neacoperit. Cei trei necunoscuți au inevitabila lor tristețe liniștită.

„O familie". El Greco ne-a lăsat aici cea mai realistă și mai fidelă imagine a unui interior din acea vreme: pentru că acest tablou de *Familie,* fie că este sau nu cea a lui Dominico, adică a lui Jorge Manuel, reprezintă oricum un ansamblu de portrete feminine, în acțiune, în cadrul clasicului gineceu național, în intima și retrasa cameră de cusut, unde trăiesc și muncesc „cu sîrg" cinstitele femei spaniole. Aici se află fiica, domnișoară încă, sau, mai degrabă, cum mi se pare, „perfecta căsătorită", plină de modestie și de frumusețe juvenilă, cu pernița de ace în poală, cosînd cu rîvnă și, ca să dea exemplu, fără a-și lua ochii de la lucru; alături se află mama, păzitoarea grijulie și bombăni-

toare care n-o scapă din ochi, privind-o pe sub ochelarii fixați în vîrful nasului și tricotînd distrată și mecanic, așa cum se face la vîrsta ei; apoi cele două fete, niște slujnice adevărate, ca și cum ar fi născute și crescute în casă, și tocmai pentru asta se află într-o afectuoasă familiaritate cu stăpînele lor în tot timpul lucrului; una torcînd cu furca și fusul, cealaltă avînd grijă de copil; acesta, îmbrăcat cu grijă, este ajutat să stea în picioare; iar pisica, așezată în colțul mesei, întregește scena. O atît de clară transformare de portrete într-un tablou realist de gen, dacă este un lucru rar în opera lui El Greco, este, totodată, și în pictura spaniolă a acelui timp, și, mi se pare, chiar în cea de pretutindeni. Să ne amintim că lucrările comparabile acesteia, atît cele ale lui Velázquez cît și cele ale pictorilor olandezi, vor mai întîrzia destui ani pînă să apară.

„Un pictor". Este de înțeles deziluzia ce trebuie să-i cuprindă pe admiratorii moderni ai lui El Greco, atunci cînd implacabila critică specializată îi convinge că fermecătorul portret de pictor, astăzi la Muzeul din Sevilla, în ciuda acelor „fine trăsături elenice", pe care Stirling credea că i le descoperă, nu poate păstra trăsăturile idolului lor. Dacă în bătrînul de la Muzeul Metropolitan, din New York, nu există destule indicii pentru a-i stabili întru totul identitatea, dovezile prisosesc pentru a i-o nega tînărului de la Sevila (cap. I). Și, totuși, și unul și celălalt exercită o puternică seducție asupra privitorului, care, în ciuda a ceea ce spun specialiștii, și chiar îndoindu-se că vreunul din acele chipuri ar fi al lui El Greco, atîta timp cît nu vor fi identificate cu certitudine, spiritul, mereu dornic de a-i personifica tipurile, gîndindu-se la suferindul bătrîn de la New York, atunci cînd își amintește de Theotocópuli, ajuns către apusul vieții, apărînd preeminența picturii împotriva perceptorului de la Illescas; și la seducătorul tînăr de

la Sevilla, atunci cînd și-l reprezintă impetuos, luptînd împotriva întregului Capitul toledan pentru a nu elimina cele trei Marii din magnifica *Batjocorire*.

În acest portret de pictor ne captivează eleganța zveltă și distinsa simplitate în dispunerea mîinilor; dreapta, cu penelul, stînga cu mănunchiul de peneluri și cu mica paletă, iar amîndouă, constituind un tot atît de frumos studiu al personajului ca și cele ale lui Niño de Guevara. Dar ceea ce surprinde mai mult este acea plenitudine de modernă viață intelectuală pe care o degajă chipul. Ai zice că este capul unui literat sau al unui artist din zilele noastre, așa cum ne imaginăm tipul celor ce trudesc cu mintea din agitatele centre cosmopolite de creație subtilă, febrilă și neliniștită. Tehnica lui amintește de cea a tablourilor cu nr. 810 și 812 de la Muzeul Prado. L. Solvay (p. 137) ar fi avut dreptate dacă s-ar fi limitat să noteze, cum și face cu exactitate, că paleta conține „cele cinci culori, nici mai mult nici mai puțin, de care el se folosea în mod obișnuit... alb, cinabru, carmin, ocru galben și negru de fildeș"; dar exagerează atunci cînd adaugă că sînt „cele ce compun gama restrînsă a tablourilor sale" și că „toate celelalte tonuri le-a alungat din paleta sa"... Nu: cu cele cinci culori se poate să fi pictat portretul tînărului artist și toate celelalte, în care El Greco în mod deliberat a considerat că nu are nevoie de mai multe mijloace pentru a reda cu adevărat coloritul; dar strălucitoarea *Înălțare* de la San Vicente, probabil ultima sa lucrare, ca să nu mai amintim de altele, spulberă această arbitrară generalizare; iar portretele lui *Guevara* și *Romero* în mod sigur că nici ele n-au putut fi pictate cu cele cinci culori.[26]

„Clericul Juan de Avila"? Să trecem la clerici. Cel mai important dintre cei patru ce formează grupul este cel de la Muzeul El Greco, și care are în partea superioară o legendă cu

caractere roșii: *Juan de Ávila*. El Greco n-avea cum să-l cunoască, întrucît venerabilul predicator a murit departe de Toledo, în 1569; dar portretul nu este imaginar, ci transpune, în toate trăsăturile sale, modelul viu. Să-l reprezinte oare pe iezuitul Alfonso de Ávila care, la Toledo, a trăit pînă în anul 1613? Tipul nu este de iezuit, ci pare mai degrabă un paroh autentic, respirînd mai mult dragoste și bunătate decît cultură; de o pietate adîncă, sinceră și bărbătească; de o religiozitate firească, fără zorzoane de prost gust. Aflîndu-se pe linia coborîtoare a vieții, cu părul rar, barba tunsă foarte scurt și neîngrijită, cu fața brună și ridată; o blîndețe mișcătoare pe chip, iar mîna dreaptă deschisă pe piept, ca și cum ar vrea să ne convingă de bunătatea sinceră a sufletului său, acest sacerdot este plin de o blajină devoțiune și fervoare evanghelică.

Execuția, afectat grosolană, pune în lumină caracterul omului. Nu există tușe lungi, ci tușe ușoare cu o tonalitate mai caldă, mai roșiatică decît de obicei, și fără urme ale rozului rece. Mîinile, ambele vizibile, sînt un exemplu de fidel naturalism, așa cum se întîmplă mereu cînd pictorul trebuie să se supună modelului, fără nici un fel de convenționalism.

„Sfîntul Ignațiu de Loyola"? Caractere opuse definesc celălalt portret de cleric, și el necunoscut, care mulți ani s-a aflat în posesia lui don Pablo Bosch, din Madrid, iar astăzi este în California[27]. Este un tinerel, aproape un adolescent, imberb, cu părul și ochii negri, răsfoind cu mîna stîngă o carte, iar cu cea dreaptă dînd explicații. Clarobscurul este lipsit de vigoare sau estompat, probabil, ca urmare a unor restaurări defectuoase, și cred, aproape sînt convins, că portretul este făcut din memorie. Acesta, într-adevăr, are în toate trăsăturile sale, pînă și în ținuta lui rece și doctrinară, un aer iezuit. Dl. Bosch bănuia, și după părerea mea cu oarecare temei, că ar fi vorba de o reprezentare a

Scanned with OKEN Scanner

Sfîntului Ignațiu de Loyola. Trăsăturile tînărului se potrivesc cu cele ale rasei basce, și întrucîtva sînt în consonanță cu cele tradiționale, care ni s-au transmis despre faimosul fondator. Atitudinea sa, evident hieratică, este, fără nici un dubiu, nu cea a unui *studios* — titlu cu care a fost de asemenea desemnat —, ci a unui învățător, a unui om care îi învață pe alții; iar nimbul ușor ce îi învăluia capul — lucru rar întîlnit la El Greco — arată clar că este vorba de un sfînt. Sfîntul Ignațiu murise în 1556 și nu a fost canonizat pînă în 1622, cînd El Greco nu mai trăia, dar a fost beatificat în 1609, dată ce concordă bine cu stilul portretului; iar la Toledo prospera și întreținea bune relații cu El Greco una din cele mai importante familii ale Ordinului — căci pentru el a fost pictată singura copie cunoscută a *Înmormîntării* —, în care, în acea vreme, călugărul Rivadeneira, discipol direct și cunoscut personal al sfîntului Ignațiu, scria viața acestuia. Și nici nu este neverosimil ca Ordinul să fi dorit să aibă imaginea fondatorului, și nici ca El Greco să fi fost însărcinat s-o execute, folosindu-se de vechi portrete și de relatări ale celor care au fost contemporani cu sfîntul. Nimbul, care cadrează bine cu atitudinea personajului, nu pare să fi fost adăugat ulterior.

Totuși, dacă, în cadrul aerului de actualitate pe care-l are figura, privim cu luare-aminte, cum este firesc să o facem, trăsăturile ei juvenile, există încă doi sfinți din acea epocă, tot iezuiți, în legătură cu care ar putea fi pus, cu mai multă îndreptățire și mai direct, acest portret: sfîntul Stanislav de Kostka, mort în 1568, dar, mai ales, sfîntul Luis Gonzaga. Să ne amintim că acesta din urmă a venit în Spania și a atras atenția prin virtuțile sale la Curtea lui Filip al II-lea, cînd nu avea decît cincisprezece ani, către 1582, și că la Madrid, cum se spune, a hotărît în fața Fecioarei de la Buen Consejo del Colegio Imperial să se facă iezuit, ceea ce nu putea să nu ducă, în acel timp, la

Scanned with OKEN Scanner

creșterea popularității și cucerniciei sale în țara noastră. Răsunetul pe care l-a avut sfințenia sa, în timpul celor șase ani (de la vîrsta de 17 la cea de 23 de ani, cînd a murit) cît s-a aflat în Ordin, precum și minunile săvîrșite de el, imediat după moarte, în 1591, a fost extraordinar. Dacă la acestea se mai adaugă popularizarea extazului, încercat de sfînta Magdalena de Pazzi, în anul 1600, an în care este celebrat și sfîntul Luis de Gonzaga ca sfînt, s-ar putea explica, deși acesta nu a fost beatificat pînă în 1621, și nici canonizat pînă în 1727, linia imprecisă a nimbului ce înconjura înainte de a fi curățat capul portretului ca o anticipată consacrare a ardentelor aspirații ale credincioșilor.

Dacă într-o bună zi date pozitive ar veni să confirme, într-un sens sau altul, aceste simple supoziții, și dacă cineva, acceptîndu-le, ar demonstra că portretul este în mod cert al sfîntului Luis de Gonzaga, tabloul, în ciuda convenționalismului său marcat, ar dobîndi un interes de ordin istoric, suficient pentru a compensa neajunsurile sale de ordin pictural. Ca tehnică și cromatică, el formează de asemeni un contrast cu cel al lui *Juan de Ávila*. Este simplu ca factură și deschide seria, rece prin excelență, pe care am putea-o numi numai de alb și negru, cu o slabă și generală tonalitate roză.

„Garcia Ibañez de Múgica"? Despre cel de al treilea portret de cleric trebuie să vorbim mai puțin, dată fiind valoarea sa redusă. El se găsește în Catedrala din Ávila, în capela Cardinalului, și pare să-l reprezinte pe *Garcibáñez de Muxica Bracamonte*, în a cărui boltă sepulcrală este agățat; o semifigură, în picioare, în fața unei mese cu acoperitoare verde, ținînd mîna stîngă pe o carte închisă ce se află lîngă o bonetă, iar dreapta, pe piept. Tabloul are multe crăpături și îmi face impresia că și el este făcut din memorie. Cît despre calitățile sale picturale, el aparține aceluiași gen ca și cel precedent. Ca și acesta, are prea puțin relief și masă cromatică.

Scanned with OKEN Scanner

deşi aceasta acoperă în întregime pînza, care este fină, şi a cărei tonalitate este dată doar de carminul foarte temperat. Mîna dreaptă, ochii, gura şi urechile sînt cel mai bine realizate. Dacă ar fi restaurată ar avea mult de cîştigat[28].

„Antonio Covarrubias". În seria alb-negru şi rece a celor două portrete anterioare trebuie inclus şi cel al celui de-al patrulea cleric, care le este net superior. Este comparabil cu cel al lui *Juan de Ávila*, alături de care era expus în Muzeul El Greco din Toledo, şi cu care formează, prin execuţie şi colorit, un contrast pe cît de puternic pe atît de instructiv. Frumosul cap este realizat din uşoare şi fine linii negre, pe o tonalitate cenuşie, uşor trandafirie. Este greu să-ţi închipui mai multă simplitate şi mai puţine mijloace. În această manieră specială, el este, probabil, lucrarea model. Despre personaj am mai vorbit şi cu alte prilejuri. Este redat frontal, şi nu uşor din profil, ca în *Înmormîntarea*, aici fiind şi mult mai bătrîn. Dacă acolo avea — confruntînd datele — în jur de 60 de ani, acum trebuie să se afle, după împlinirea celor 75 de ani, în ultimul său lustru de viaţă[29].

„Doctorul Pisa". Între toate portretele, cel de-al cincilea, de cleric, oferă o ciudată particularitate: ca dimensiuni este o miniatură: 0,09 × 0,06. Îl păstrau, în izolare totală, călugăriţele ordinului. Imaculata Concepţiune, denumite popular „Benedictinele", iar astăzi se află în posesia familiei dr. Marañón. Pe hîrtia lipită pe spate se spune că îl reprezintă pe *Dr. D. Francisco de Pisa*, autor al lucrării *Historia de Toledo*, pe care am citit-o în principal cu ocazia *Înmormîntării contelui de Orgaz*, mort la 3 decembrie 1616, la vîrsta de 83 de ani, şi care a întemeiat un *Beaterio** pe lîngă amintita mănăstire. Este o pictură pe pînză, lipită pe lemn, probabil cînd i

* Aşezămînt în care trăiau în comun femei ce se consacrau vieţii religioase, fără a fi călugăriţe (n. tr.).

s-a pus șasiul de lemn pe care îl are și astăzi și cînd a apărut hîrtia cu însemnarea de care am amintit; probabil la mijlocul secolului trecut. Atunci trebuie să se fi restaurat fondul și îmbrăcămintea. Capul a rămas intact și este excelent. Capelanul principal al mozarabilor pare să aibă între 60 și 70 de ani, avînd părul scurt și barba ascuțită, și unul și cealaltă complet albe. Expresia pronunțată, modeleul, linia gurii și a urechii și mai ales folosirea carminului ne fac să ne gîndim la El Greco, care, fiind contemporan și concetățean cu doctorul Pisa, putea foarte bine să-i facă portretul către 1600; acestei faze pare să-i aparțină pictura.

„Un călugăr". Portretele de călugări sînt în număr de patru, după cum am spus, deși numai trei sînt persoanele portretizate. Trei cu rase de călugăr trinitarian și probabil toate, chiar și al patrulea, par a fi studii directe realizate după modelul viu. Din cel al colecției lui don Pablo Bosch se mai păstrează la Prado doar un cap cu ochi mici, albaștri, cu părul răvășit și rar, cu mustăți și barbă incipiente, de mare forță expresivă și prea puțină frumusețe. O lucrare excelentă, prin accentuatul ei realism, deși a suferit unele restaurări și a fost deteriorată probabil prin curățiri. Alături de carminul obișnuit se observă tușe de un roșu aprins pe care le folosea El Greco spre sfîrșitul vieții.

În *Catalogul Expoziției El Greco*, organizată la Madrid, se spune că îl reprezintă pe *Juan Bautista Mayno*, în timp ce dl. Sanpere, în amintitul lui studiu *(Hispania*, p. 48), înclină să creadă că ar putea fi *Fray Hortensio Paravicino*. Nu cunosc temeiul primei atribuiri. Ea este contrazisă totuși de faptul că Mayno avea numai douăzeci de ani cînd a murit El Greco, și la acea vîrstă nu intrase încă în Ordinul dominican.

„Fray Hortensio Félix Paravicino". În ceea ce privește cea de a doua opinie, același domn

Scanned with OKEN Scanner

Sanpere s-a grăbit s-o rectifice, în articolul *Expozițiile Rosales și El Greco*, după ce a cunoscut fotografia, pe care încă din 1900 am pus să se facă pentru această carte, al adevăratului Paravicino, necunoscut pînă atunci, din casa lui don Francisco Javier de Muguiro, unde, descoperindu-l, am încercat una din cele mai mari bucurii pe care mi le-au oferit cercetările întreprinse pentru această lucrare. Cuprins de uimire în fața acelui portret unic între toate portretele lui El Greco, pentru că nu-l cunoșteam încă pe cel al lui *Niño de Guevara*, acum crucea roșie și albastră, caracteristică a trinitarienilor *calzados*, pe sutana albă, a fost o revelație; și înainte de a mă informa asupra proprietarilor, care nu știau nimic nici despre personaj și nici de vechea proveniență a tabloului, mi-a venit în memorie acel paragraf al lui Palomino, în care se spune: „Nu ar fi drept să omitem celebrul portret, recomandabil pentru atîtea calități, pe care l-a făcut Grecul acelui geniu unic, mîndrie a sfintei religii trinitariene și glorie a secolului, său călugărul dascăl Félix Hortensio Palavicino, care este un lucru extraordinar și se află astăzi în posesia excelenței sale seniorul duce de Arcos ...". Spiritul meu dobîndea convingerea că așa era și nu putea fi altul cel pe care îl aveam înaintea mea. Mi-a lipsit timpul necesar pentru a încerca să verific aceasta în Sala de stampe a Bibliotecii Naționale, unde am dat doar de un prost desen în creion, inedit atunci[30], al lui don Valentín Carderera, „făcut după original", susține el, și cu aceeași legendă pe care ar avea-o modelul: „P. M. Ortensio Palavesino". Ce original era acesta? Probabil unul ce se afla la Museo Nacional de la Trinidad și care astăzi nu mai există. Dar asta contează prea puțin. În mod sigur nu era al lui El Greco, contrar opiniei d-lui Sanpere, pentru că, în afară de faptul că nu avea stilul lui, îl reprezintă pe călugăr în vîrstă de peste patruzeci de ani, adică la vîrsta cînd autorul nu mai era în viață. To-

Scanned with OKEN Scanner

tuși, desenul era pe linia dorințelor mele, căci nu încape îndoială că, în ciuda schimbării vîrstei, pînă și în dispunerea părului regăseam trăsăturile marelui portret al lui Muguiro, aflat astăzi, din nefericire, la Muzeul din Boston.

Iată-l, redat frontal și aproape integral, în poziție șezîndă, prezentat cu o frumusețe nefirească, în largul fotoliu cu brațe și detașîndu-se pe înaltul spătar, pe acel copil de o prodigioasă precocitate, care învăța latina la vîrsta de cinci ani, era doctor și profesor la Salamanca, la douăzeci și unu, și călugăr trinitarian acum, și cel mai vestit și distins predicator al Curții în splendida plenitudine a frumuseții și a virtuților sale, la douăzeci și nouă, ținînd ostentativ în mînă cartea proprie teologului, și volumașul in octavo, corespunzînd poetului, acel

Hortensio divin, căruia Zoil
îi respecta dulcele, purul, marele geniu,
un Hrizostomos spaniol, un nou Chiril,

pe care Lope de Vega l-a proslăvit în *Epistola*[31] sa. Nu minteau și nici nu exagerau biografii cînd îi preamăreau înzestrarea fizică. Trupul zvelt, ținuta distinsă, tenul oacheș, ochii și părul negri, privirea profundă încărcată de inteligență, trăsături fine datorate sorgintei sale italiene; întreaga lui făptură este un model de frumusețe bărbătească. Se mai știe că era convins de aceasta; îl învăluie un oarecare aer de cochetărie, ce se reflectă în abundența părului mătăsos, ușor ondulat, și chiar în romanticul cîrlionț byronian care îi împodobește fruntea. Într-un cuvînt, este portretul unui om vanitos, obsedat de sine, cuceritor, monden.

Cu o frumusețe de mai mare prospețime și spontaneitate, și cu un spirit mai interiorizat, ni-l arată capul de mare noblețe pe care El Greco trebuie să-l fi făcut cu patru sau cinci ani mai înainte și care astăzi se află în posesia marchizului de Casa Torres. Aici mai este încă

Scanned with OKEN Scanner

misticul novice plin de fervoare, cu fața ingenuă, marcat de nesomn și studiu. Cu o execuție mai slabă decît cel anterior, se cunoaște faptul că acesta este portretul închinat prietenului, pentru intimitatea chiliei sale, iar celălalt, figura plină de ostentație, care trebuie expusă într-o Galerie, între celelalte celebrități ale Ordinului. De aceea, unul are mai multă sinceritate, deși mai puțină artă; în celălalt, în schimb, El Greco a pus tot atîta rîvnă ca și în cel al lui *Niño de Guevara*. Dacă mîinile nu sînt la fel de expresive ca ale acestuia, tușa are, în schimb, mai puțină asprime, capul mai multă forță, realizat din prima încercare și fără retușuri; și, grație sobrei tonalități albe și negre, cel mai încîntător caracter, mai spaniol, mai contemporan și mai autentic.

„Un trinitarian calzado". În cea mai strînsă analogie de epocă, compoziție și dimensiuni cu *Fray Hortensio*, ni se înfățișează acest ultim portret al *Unui călugăr*, tovarăș al lui în Ordin și aproape sigur și în mănăstire. S-ar putea spune că portretul unuia l-a prilejuit pe al celuilalt. Dacă cel al lui *Paravicino* exercită o superioară atracție, prin grația, prin spirituala frumusețe și singulara încîntare a personajului, și dacă realizarea acestuia s-a dovedit a fi, probabil, mai fericită și de un mai mare efect, nu îi este cu mult inferior, totuși, celălalt „frate" care îi aparținea marchizului de Torrecilla, din Madrid, iar astăzi se află la Nelson Gallery of Art, Kansas. Ca factură se situează pe linia celui anterior și nimic nu pot adăuga aici la cele spuse. A suferit ușoare restaurări, mai sesizabile la mîna dreaptă. Dar ele nu pot diminua decît în prea mică măsură valoarea extraordinară a acestei pînze, care, prin virtuțile ei deosebite, merită să constituie un grup cu *Paravicino* și *Niño de Guevara*. Aspectul grav, semiobezitatea celui portretizat, aerul profesoral și, dacă vreți, chiar și ochelarii pe care îi ține în mînă, sugerează

modelul realist al unui „stareț al mănăstirii". Pentru că în *Paravicino* El Greco nu l-a reprezentat pe „călugăr", ci pe „poet", pe omul seducător prin talentul, farmecul personal și elocința sa. Aici, în schimb, ni l-a redat pe „călugăr", fără vreo exagerare și fără vulgaritate, așa cum obișnuim să ne închipuim, în general, tipul autentic al „sfințeniei".

„Frații Covarrubias". Cele patru portrete care încheie această perioadă și întreaga serie a portretelor lui El Greco sînt făcute fără să aibă vreun model viu în față: ceilalți doi *Covarrubias*, Don Diego de la Muzeul El Greco, din Toledo, și Don Antonio, de la Luvru, cel cu același titlu ca și primul, aflat în România, și *Cardinalul Tavera*.

Pe *Don Diego*, mort la Madrid în 1577, este foarte probabil că artistul nici n-a apucat măcar să-l vadă, iar *Antonio*, care a murit în 1602, nu mai trăia cînd El Greco a făcut acest portret, ultimul lui portret realizat de pictor: căci eu cred că cele patru, de care vorbesc acum, trebuie să fi fost executate de El Greco în ultimii ani ai vieții sale. *Don Diego*, de la Toledo, poartă dalmatică și baretă, iar crucea de pe piept este agățată de o panglică albă petrecută pe după gît. Fratele său apare ca în portretul de la Muzeul El Greco, dar mai bine realizat, probabil după cum și-l va aminti artistul la cei optzeci de ani, cîți avea don Diego cînd a murit. Ambele portrete reprezintă limita atinsă de seria rece, de care am vorbit, și de execuția ce a însoțit-o, caracteristică acum pentru extraordinara dezinvoltură, aparenta neglijență, neverosimila sărăcie de tonuri și de masă cromatică, ce conferă pînzelor un aspect de *serj*, pictate numai în alb și negru, dar de un mare rafinament în toate privințele. De asemeni, ambele au o paliditate accentuată și o abundență de tușe roze, cel al episcopului fiind superior celui al canonicului; amîndouă vădesc o aparentă ușurință și o extremă

Scanned with OKEN Scanner

simplificare cu care a lucrat El Greco în ultima sa fază.

Clericul, numit *Covarrubias*, înainte la București, amintește întrucîtva de *Don Diego;* dar există destulă neasemănare între ei, pentru ca să putem crede că este vorba de o altă persoană. Nu l-am cunoscut direct. Judecînd după fotografie, nu numai că pare a fi din același gen cu cele anterioare — și cu ele am crezut că trebuie să formeze un grup —, ci și superior celor trei prin valoarea compoziției, deoarece aici personajul este îmbrăcat cu o haină groasă și luxoasă, redat în picioare, și cu ambele mîini, admirabile, așezate pe un volum deschis, aflat pe masa de dinaintea lui. Și pentru toate acestea, el face bine legătura cu cel de al patrulea portret din această ultimă serie[32].

„Cardinalul Tavera". Pentru că cel al *Cardinalului Tavera* se deosebește și de cele ale *Fraților Covarrubias* de la Toledo prin factura strînsă cu care, în cadrul aceluiași stil, este executat. Atît de profundă este expresia vitală, atît de viguros naturalismul, atît de studiată execuția chipului, încît nimeni n-ar crede că a putut fi realizat fără un model viu. Totuși, cardinalul murise la Valladolid, unde se dusese să-l boteze pe acel, atît de faimos mai tîrziu, principe don Carlos, în 1545, cu mai bine de șaizeci de ani înainte ca această operă să-i fie comandată lui El Greco. Doctorul Pedro de Salazar y Mendoza ne și spune în a sa *Crónica de Tavera* (p. 374): „și-a dovedit marea sa modestie și prin faptul că nu a consimțit să i se facă portretul, deși au încercat mulți pictori și sculptori de valoare, îndeosebi Alonso de Berruguete, care a fost unul din cei mai celebrați în acel timp. Portretul care a fost așezat în capitulul acelei Sfinte Biserici, și altele ce se află la Spital, i-au fost făcute după moarte, din ordinul sau de mîna aceluiași Berruguete". Drept este să credem că, întrucît portretul lui El Greco nu poate fi in-

Scanned with OKEN Scanner

clus în cele făcute „din ordinul“ lui Berruguete, care a murit în același Spital în 1561, el nu va fi fost făcut încă în 1603, cînd scrie Salazar, căci dacă ar fi fost făcut de cel ce monopoliza în acea vreme arta în Toledo, l-ar fi menționat cu siguranță. Așa că eu cred că cel mai probabil este că portretul a fost pictat în anii în care El Greco a lucrat la retablul pentru spital, comandat, după cum am văzut, de același Salazar, adică între 1609 și 1614. Stirling afirmă, foarte judicios, că El Greco „a copiat probabil trăsăturile blînde ale cardinalului din lucrarea unui artist mai vechi“; dar textul cronicarului ne arată că, din nefericire, nu există nici o imagine realizată în timpul vieții prelatului.

Acestui lucru i se datorește poate faptul că El Greco nu a vrut să le folosească pe cele existente pentru opera sa și a recurs la o sursă mai directă și mai veridică, adică masca mortuară a arhiepiscopului, probabil după una din mai multele imagini care, după Salazar, au fost făcute din ordinul lui Berruguete, și care, ușor deteriorată, se mai păstrează la spital.

Se înțelege, din capul locului, că El Greco nu a făcut, în portretul său, altceva decît să privească atent masca; și numai știind cine a fost modelul, ne explicăm intensa paloare a chipului, pe care pictorul probabil a vrut s-o accentueze, într-una din acele răbufniri de adîncă sinceritate simbolistă, atît de proprii temperamentului său. În picioare, cum spunea Tavera că trebuiau să moară oamenii împăratului; redat pînă la brîu, cu o pelerină roșie, în fața unei mese cu acoperitoare verde, pe care se află bareta de cardinal și un breviar închis, pe care ține mîna stîngă — o atitudine asemănătoare cu cea a cunoscutului *Sfînt Ieronim* din primii lui ani —, el ne oferă prototipul clericului aristocrat, „înțelept în faptă, neînduplecat în virtute, sigur în cunoaștere“; modest în ciuda puterii sale; sobru și auster, în viața lui îmbelșugată; strălucit protector al ar-

Scanned with OKEN Scanner

telor și amestecat în cele mai mari probleme ale societății și ale statului.

Om cu o ascendență ilustră, el își începe cariera ca rector al Universității din Salamanca, și își ia licența în Drept în timp ce își îndeplinește această funcție. Ca episcop în Ciudad Rodrigo, face atîtea daruri încît „din cleric bogat — scrie el — Alteța Sa a făcut din mine un episcop sărac". Ca arhiepiscop al Sevillei, Santiago și Toledo, își cheltuie veniturile în splendori artistice pentru cultul divin. În calitate de cardinal, conduce Consiliul ecleziastic al Castiliei, al Inchiziției și al Curții Regale. El îi căsătorește pe Carol Quintul și pe Filip al II-lea, încearcă să-i aline durerile împărătesei înainte de moarte și îl botează pe principele don Carlos. Împăratul îi spune „mult iubitul prieten", îl trimite ca ambasador în Portugalia, îi încredințează spre păstrare testamentul și codicilul, îl lasă ca guvernator al Castiliei, în timpul călătoriei sale la Gand, cu recomandarea specială de a locui în același palat cu principele; de asemeni pune ordine în imensa sa avere, spunînd: „cînd pleacă de la Curtea mea don Juan Tavera, o lasă singură și fără stăpîn", încît îi deplînge sfîrșitul, exclamînd: „Mi-a murit un bătrîn care știa să-mi țină regatele în liniște". Este marele cleric prin excelență în momentul culminant al puterii noastre.

El Greco, readucînd la viață masca mortuară a lui Tavera, a pus în portret trăsăturile cu care îl descrie cronicarul: „Cardinalul era înalt, slab și drept, cu o înfățișare foarte impunătoare și binevoitoare. Privirea îi era liniștită, gravă, vioaie și sinceră. Chipul îi era în armonie cu trupul, mai mult prelung decît lat; fruntea, netedă și înaltă, ochii mari, migdalați, verzi și vioi, nasul coroiat aidoma ciocului de vultur... Mîinile lungi, albe, bine făcute. Vorbirea calmă și distinsă. Argumentele vii, pătrunzătoare, dense, elegante și concise".

Ciudat și autentic amestec de austeritate și fast: „ținea două case la fel de îndestulate

Scanned with OKEN Scanner

ca și curtea unui principe foarte bogat; întreținînd patruzeci de paji și tot atîția slujbași ca și regele la palat; asigurînd patru sute de porții zilnic . . .“ „. . . și dejunînd, în zori, vara, iar iarna, după oficierea liturghiei, cu cîteva stafide rămase în vin din noaptea trecută“. Și își păstrează pînă la moarte caracterul: „iertînd cu generozitate împăratului 12 000 de ducați din cei 24 000 pe care i-i împrumutase, și lăsînd cu strășnicie drept moștenitori ai întregii lui averi pe săracii și bolnavii din Hospital de Afuera, pe care-l durase“.

Iată ordinea în care, după părerea mea, puteau fi clasificate portretele lui El Greco.

Peisaje. Deși El Greco a anticipat peisajul fără figuri, este evident că el n-a fost și nici nu putea să fie un pictor de peisaj, în sensul strict pe care-l dăm astăzi acestui cuvînt. Totuși, de ceea ce era în stare să facă în acest gen ne dă o idee clară foarte frumosul fundal pe care-l constituie muntele Albernia, din pictura pe lemn aparținînd lui Zuloaga, în care se arată tot atît de original și spontan, tot atît de liber și de înainte mergător al epocii sale ca și în tablourile cu figuri. Dar El Greco n-a mai repetat acest exemplu. Castilia, al cărui peisaj, după cum spunea cu o vorbă pătrunzătoare un distins spirit, „se află în cer“, a împins tot mai mult caracterul său, esențial dramatic, spre uman; și așa îl vedem mișcîndu-se în interioarele, în fundalurile pierdute sau în siluetele îndepărtate și convenționale ale orașului Toledo, care, așa cum s-a spus, se dovedesc a fi aproape un simbol. De aceea mare mi-a fost mirarea atunci cînd am dat de un peisaj al lui El Greco, un adevărat peisaj cu eternul Toledo, dar fără figuri, și în care orașul oferă același interes, nu mai mare, ca și pămîntul și cerul. Și nu mă refer la atît de cunoscuta *Vedere panoramică*, pe care oricine o poate vedea în Muzeul El Greco din acest oraș,

Scanned with OKEN Scanner

ci la o pînză necunoscută pe care, într-o perfectă stare de conservare, am avut norocul s-o descopăr și să o fotografiez, pentru prima oară, în palatul Oñate din Madrid, și care se află acum la Muzeul Metropolitan din New York. Deși ambele au nu numai același stil, ci și același accent personal al pictorului, și ambele aparţin ultimilor lui ani, deosebirile existente între *Vedere* și *Peisaj* sînt esențiale.

Vedere panoramică este o comandă, făcută probabil de și pentru Consiliul municipal, în care protagonistul este Toledo, iar intenția, să-l reprezinte cu cea mare fidelitate posibilă. Este un fel de perspectivă arhitecturală, document geografico-statistic, cu schița sa topografică alături, cu legenda sa numerotată, cu observațiile sale pentru a o explica și pentru a se disculpa de libertatea de a fi introdus anumite schimbări; clasicul său simbol convențional al rîului Tajo; și totul, în ciuda acuzatei intenții științifice, este învăluit de o delicată ambianță artistică. Este un Toledo asemeni Veneţiilor din secolul al XV-lea, cu parc și luncă, ce suplinește lagunele, și cu felonul sfîntului Ildefonso drept emblemă, în locul leului sfîntului Marcu.

Peisajul, dimpotrivă, este un produs pur artistic, în care un foarte mic fragment al orașului, abia schițat, avînd contururi alterate în mod arbitrar și fără complezență în scopul de a-i exagera caracterul, servește de pretext sau de pașaport pentru a se încredința reprezentării, între suav și abrupt, a acelui petec de pămînt ce se zărește din Huerta de Safón, privind spre podul Alcántara, acesta situîndu-se în centru, iar dealurile Sisla și Degollada în fundal, și delimitat, spre răsărit, de Castelul San Servando, iar spre apus, de Alcazar. În *Vedere panoramică*, orașul este redat cu atîta scrupuloasă minuțiozitate, încît fiecare cetățean al lui din acel timp putea să-și identifice locuința; restul este o schiță, nu numai cîmpia, ci și cerul, băiatul realist

Scanned with OKEN Scanner

cu jachetă verde care ține în mîini schița, și micul grup, din partea superioară, format din Fecioară și îngeri, a căror încîntare, însuflețire, forță expresivă și colorit, fac din această schiță tîrzie a lui El Greco un fragment admirabil și select de impresionism modern.

În *Peisaj*, cîmpie, oraș și cer — căci figuri nu există, sau ca să fiu mai exact, pot fi doar ghicite, după un îndelungat efort, în liniile slabe, aproape imperceptibile de lîngă barcă, în prim plan, și în drumul ce duce la pod —, totul este realizat cu același interes și cu aceeași atenție. *Vederea*, cu o tonalitate palidă, reproduce fidel intensul gri cenușiu și rece al orașului, clasicele lui străzi șerpuitoare stacojii și aspectul lui de stup înghesuit, care îi conferă o incomparabilă savoare, unică, între toate orașele Spaniei, pentru cel ce îl contemplă din Virgen del Valle.

Peisajul este sumbru. Verdele închis al apei, al copacilor și al pămîntului fac din valea rîului Tajo, care, dacă nu este surîzătoare, este plăcută și luminoasă, o vale întunecată. Monumentele sînt plumburii, cu lumini violente în colțuri; silueta, tăioasă; valea adîncă a rîului, mai adîncă și mai strîmtă decît este în realitate; dealurile mai abrupte, orizontul negru, cerul, agitat. Ceva cu totul diferit de grădina primăvăratică al lui Fray Luis de León și de „locul tainic plin de desfătare" în care se retrăgea. Cu toate acestea El Greco nu minte și nu denaturează, ci *exaltă*, conform temperamentului lui obișnuit, ațițat în ultimii ani, aspectul atît de frecvent și caracteristic, întunecat și posomorît, al naturii castiliene.

Vederea și Peisajul sînt, în acest sens, continuarea firească a portretelor, pentru că ne oferă imaginea cîmpiei și orașului în care au trăit acele personaje. Dacă *Vederea* are antecedente italiene, pe care El Greco le și modelează în mod genial la Toledo, *Peisajului* nu i le-am găsit încă. Un tablou atît de lipsit

Scanned with OKEN Scanner

de figuri, atît de fundamental independent ca el, cu atît aer de romantism modern, nu-mi amintesc să fi văzut în pictura lui Tițian, căci la el ar trebui să-l caut, și care să fie anterior anului 1614, ultimul an în care putea fi pictat.

Vederea conține un amănunt de un maxim interes: singurele rînduri scrise ce ne-au rămas de la El Greco în materie de artă; iată-le, cu propria lui ortografie:

„A trebuit să iau Spitalul lui don Juan de Tavera drept / model pentru că nu numai că acoperea poarta Visagra ci / turnulețul sau cupola urca într-atît încît se înălța deasupra orașului și / odată luat de model și mișcat din locul lui mi s-a părut / că arată mai degrabă întregul decît vreo anume parte iar cum / arată orașul în rest se va vedea în plan.

Tot așa și cu legenda Maicii Domnului care aruncă felonul sf. Ildefonso / pentru ornamentare și pentru a face figurile mari m-am gîndit că ele sînt într-o oarecare măsură / asemeni corpurilor cerești, la fel ca luminile care, văzute de departe / oricît de mici ar fi, nouă ni se par mari“[33].

Nu găsesc nimic mai prețios decît aceste puține cuvinte, cu savoarea lor ingenioasă, pentru a încheia studiul operelor picturale ale lui El Greco.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 Astăzi la Victoria National Gallery din Melbourne, Australia. A fost tăiat și au rămas doar capul și umerii. (N.C. de J.).

2 Credem că ar prezenta interes să redăm aici cuvintele pe cît de lapidare pe atît de substanțiale care, abundînd în acest sens, deși de o cu totul altă profunzime și cuprindere, le scrie Georg Simmel cu privire la natura portretului la începutul prelegerilor sale despre Kant, ținute la Universitatea din Berlin.

„Desigur că pentru înțelegerea, savurarea și fecunditatea unei concepții filosofice asupra lumii, este de cea mai mare importanță ca părțile sale să nu se afle într-o simplă alăturare, ca ținuturile unui continent, ci să acționeze ca o unitate organică, prin unitatea personalității creatoare existente în spatele lor. Numai că această personalitate nu este cea a omului istoric și real, ci o imagine ideală, care este efectivă, ca expresie sau simbol, numai pentru conexiunea interioară pozitivă a părților sale. Trăsăturile unui portret, în ciuda simplei lor alăturări în spațiu, sînt menținute într-o unitate prin mijlocirea sufletului, la a cărui exprimare participă; dar dacă acest suflet — pentru a cărui reprezentare, în ultimă instanță, însăși acele trăsături se ordonează — este cel al modelului real, sau dacă acesta posedă un altul total diferit și nu conform cu trăsăturile sale, este o chestiune lipsită de orice importanță pentru opera de artă și pentru plăcerea pe care o procură. Este de ajuns ca trăsăturile, așa cum se oferă ele privirii, să înceteze să-și simtă sufletul, care le mijlocește unificarea. Astfel, sufletul filozofului de care ne folosim pentru unificarea manifestărilor lor, este doar o funcție a acestora, doar simbolul conexiunii lor, și se află într-o

sferă total diferită de realitatea istorico-psihologică a acelui om ce filosofează." *Kant, Sechszehn Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität*, de Georg Simmel, Leipzig, 1904, p. 3.

3 *Velázquez*, Londra, 1906, p. 68.

4 *Desarrollo de la Pintura Española del siglo XVI*, Madrid, 1902, p. 190.

5 Girard, *La peinture antique*, p. 250.

6 În 1849 este vîndut, la galeria Christie, d-lui Farrar, probabil vechiul negustor de tablouri de pe Bond Street. Astăzi în colecţia Frick, New York.

7 Această inscripţie a fost ştearsă recent. (N. C. de J.).

8 *A Hand-Book of the History of the Spanish and French Schools of Painting*, Londra, 1848, p. 83.

9 *Spanish Art at Guildhall.* În *Daily Telegraph*, 30 aprilie, 1901.

10 *The Century Illustrated Monthly Magazine*, februarie, 1902, p. 637. *Olt Spanish Masters. Portrait of the Daughter of El Greco.*

11 *Gazette des Beaux Arts*, august, 1901.

12 Pentru identificarea personajului, a se vedea *Gazette des Beaux Arts*, noiembrie, 1957: *Don Juan de Austria?*, p. 241—246 şi catalogul expoziţiei *Carol Quintul şi mediul său*, Toledo, 1958, p. 81—82. (N. C. de J.).

13 Harald Olsen, de la Muzeul din Copenhaga, îmi scrie că acest portret a fost „identificat ca portret probabil al omului de ştiinţă şi filosofului Giovanni Battista della Porta, din Neapole, care a stat la Roma între anii 1570—1575" (cf. *Kunstmuseets Aaraskrift*, 1916, p. 80 şi urm. (N. C. de J.).

14 A se vedea cap. IV. Personajul despre care Cossío a sugerat că ar putea fi portretul lui Don Diego de Castilla, îl reprezintă pe sfîntul Ildefonso, conform documentelor referitoare la Santo Domingo el Antiguo publicate de San Román în 1934. (N.C. de J.).

15 În Catalogul Muzeului Prado se spune: „Datorită marchizului de Hermosilla şi a d-lui Moreno Guerra s-a considerat că ar putea să se identifice cu Juan de Silva, din Ordinul Santiago, marchiz de Montemayor şi notar principal al oraşului Toledo". (N. C. de J.).

Scanned with OKEN Scanner

16 În Catalogul Muzeului Prado, 1949, se afirmă: „Identificarea este numai probabilă și se bazează pe un portret ce se păstrează la Biblioteca Națională".

„Doctorul De la Fuente era un medic foarte cunoscut la Toledo, menționat de Cervantes în *Ilustra rîndășiță*. Acolo a murit în a doua parte a anului 1589". (N. C. de J.)

17 În Catalogul Muzeului Prado din 1949 se susține: „Morelli credea că este pictat de El Greco. Berenson nu-l atribuie lui Tintoretto, dar nici lui Ormanston și nici lui Fosca". (N. C. de J.).

18 După părerea profesorului H. Wethey, atribuirea făcută lui El Greco este îndoielnică în ultimele cataloage ale Ermitajului. În 1959 a fost expus ca portret al lui Fernando de Herrera, pictat de Ribalta.

19 *Crónica del Gran Cardenal de España Don Pedro Gonçales de Mendoça...*, de doctor Pedro de Salazar y de Mendoça... Toledo, Anul MDCXXV, p. 287, cap. XIV și urm.: *El cardenal D. Gaspar de Quiroga, Arzobispo de Toledo.*

20 Ca, de exemplu, Claude Phillips, în *Spanish Art at Guildhall*, în *Daily Telegraph*, 30 aprilie, 1901.

21 Bertaux, în *Revue de l'Art*, XXXIX, p. 407, o identifică drept iubita lui El Greco, și așa o consideră și Barrès în *Le Greco ou Le Secret de Toledo*, în prima ediție și în următoarele, dar în ediția din 1924, la p. 167, adaugă o notă în care se spune: Bertaux mi-a scris:... Îmi permiteți să vă comunic o erată care ar trebui dată la studiul meu? Am revăzut în iulie Toledo, împreună cu marchizul De la Vega. El mi-a mărturisit că emoționantul portret aparținînd bătrînei doamne n-a ajuns la Muzeul El Greco. L-a dat acum cîțiva ani ca pe ceva lipsit de importanță (chiar dacă informația dumneavoastră îi conferă o asemenea valoare). (N. C. de J.).

22 *Biblioteca de autores españoles de Rivadeneyra*, vol. XXXII, *Poetas liricos*, vol. I.

23 Numărul 2445 la Muzeul Prado. În Catalogul Muzeului Prado din 1949 se afirmă: „Un călugăr din Ordinul Santiago și Sfîntul Ludovic, regele Franței". (Marchizul de Montesa crede că ar putea fi, într-adevăr, portretul lui Julián Romero.)

24 „Juliă Romero a fost soldat în războaiele din Italia, și datorită vitejiei sale a ajuns căpitan în infanteria spaniolă, și l-a slujit cu aceasta în multe

Scanned with OKEN Scanner

situații grele și în multe bătălii pe împăratul Carol Quintul și pe Rege. A fost căpitan în regimentul spaniol de infanterie din Sicilia și cu el a mers în Flandra împreună cu Ducele de Alba, și a fost prezent în momentele cele mai grele la asediul orașului Mons și la invadarea Olandei. Iar în timpul cît a fost Comandor principal al Castiliei l-a ajutat pe Medialburque, luptînd pe mare împotriva flotei răzvrătiților. A participat la jefuirea orașului Anvers și cît a fost comandantul infanteriei a săvîrșit fapte de seamă. S-a dus în Italia din cauza înțelegerii încheiate de suveranul Juan de Austria cu Statele (Generale) și ajutîndu-l din nou, a murit la Alessandria de la Palla avînd sub comanda sa întreaga infanterie". *Historia de las Ordenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcántara desde su fundación hasta el Rey D. Felipe II*, de Licențiatul Francisco Caro de Torres, Madrid, Juan Gonzáles, 1629. Cartea a III-a, cap. IV, p. 182.

În dosarul cu mărturiile de gratitudine aduse ordinului religios Santiago, căpitanului Julián Romero (Arhiva de Istorie Națională), nici unul din cei mulți înșiruiți nu-i menționează vîrsta exactă celui fericit de soartă, toți oscilînd între 40 și 55 ani. Ei afirmă că este de fel din Torrejoncillo de Huete (Cuenca); fiul lui Pedro Ibarrola, basc și meșter zidar, și al Juanei López Romero, castiliană. Informația are la sfîrșit specificarea „Neconfirmat". În registrele de la 1558 pînă la 1561, nu este menționată data la care căpitanul a îmbrăcat rasa călugărească. În actul datat 22 iunie 1559 i se acordă ținutul Jerez de Badajoz „chiar dacă nu a îmbrăcat încă rasa călugărească". În actul regal original de concesie, întocmit la Bruxelles la 10 iulie 1558, se spune că „a fost rănit, în timpul asaltului asupra orașului Saint-Quentin, la un picior, pe care l-a pierdut".

25 Potrivit Catalogului Muzeului Prado (1949) este portretul (nr. 812) licențiatului Jerónimo de Cevallos. „Identificarea, ce pare sigură, se bizuie pe o gravură a lui Pedro Ángel. Licențiatul s-a născut la Escalona între 1559 și 1562; jurist, consilier municipal la Toledo, autor al unor lucrări de drept și politică în latină și spaniolă. Trăia în 1623. Pînza se afla, în 1794, în posesia ducelui Del Arco". (N. C. de J).

26 După curățirea tabloului *Maica Domnului cea milostivă* din Illescas există indicii pentru a crede că acest portret ar putea fi al lui Jorge Manuel Theotocópuli. (N. C. de J.).

27 Colecția d-lui și d-nei Converse, Santa Barbara, California.

Scanned with OKEN Scanner

28 Tabloul a fost curățat și restaurat recent grație demersurilor făcute de doña Herminia Allanegui de Muguruza, dar, din nefericire, n-a fost sensibil îmbunătățit.

29 În Muzeul El Greco.

30 A fost reprodusă mai tîrziu de dl. Sanpere în articolul său *Exposiciones Rosales y Greco*.

31 *El Jardin de Lope de Vega*, Rivadeneyra, vol. XXXVIII, p. 442.

32 În Catalogul Expoziției El Greco de la Paris, din 1937, Al. Busuioceanu susține că pe cartea pe care își sprijină mîinile acest personaj a putut să descifreze următoarea inscripție: CANONICI BOSIUS. El crede deci că este vorba de un portret al canonicului Bosio.

33 Dl. Sanpere, în articolul său din *Hispania* (p. 44), și dl. Domenech, în anexa la traducerea spaniolă a volumului *Apolo* de S. Reinach (p. 426), cred a găsi în aceste cuvinte o încercare de explicare a formulelor estetice ale lui El Greco și a canonului alungit al figurilor sale. Eu nu sînt de aceeași părere, pentru că din text nu se desprinde altceva decît ceea ce el spune în mod explicit, adică: o scuză naivă pentru a-și justifica lipsa unei proporții între dimensiunile (nu alungirea) personajelor din grupul celest și edificiile orașului Toledo.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul XI

ARHITECTURA, SCULPTURA, DESENELE

Arhitectura. Dacă înainte de a încheia această lucrare nu vom spune ceva și despre arhitectura și sculptura lui El Greco, studiul cu privire la personalitatea și opera lui ar fi incomplet.

Puține rînduri voi consacra totuși acestui aspect, căci, ca arhitect și sculptor, fie datorită epocii care nu era propice unor reușite originale în asemenea arte, fie educației fundamental venețiene a artistului, fie altor cauze, cert este că Theotocópuli a rămas departe de geniala și glorioasa sa producție picturală. Situație care, fără a fi proprie numai lui, dobîndește la el, poate, mai mult relief decît la alți artiști ai Renașterii.

La Toledo nu se cunoaște, în mod cert, nici una din lucrările sale de arhitectură. Scrierile cu caracter istoric și ghidurile turistice îi atribuiau *Biserica Santo Domingo el Antiguo* și *Primăria*. În ceea ce privește prima, am văzut (cap. IV) că a fost realizată de Juan de Herrera, iar a doua, pot afirma cu certitudine că aparține aceluiași arhitect, deoarece în arhiva primăriei din Toledo am descoperit contractele, inedite, în vederea construirii sale, pe care le-am publicat în Anexa nr. 9 a primei ediții, iar printre ele, printre contractele cu zidari, dulgheri, etc., din 1575 (dată la care El Greco

nu putea să se afle la Toledo) pînă în 1580, există trei scrise și semnate de acest faimos arhitect, pentru că așa este considerat.

Deoarece biserica și colegiul Doñei María de Aragón din Madrid au devenit ulterior Palat al Senatului și, probabil, după cum am văzut (cap. VIII), nici ele nu erau opera lui — căci în conturile întîlnite pînă acum se vorbește numai de retablu — și dispărînd complet biserica franciscanilor *descalzos* din Illescas, despre care se spune că tot el a construit-o, fapt neconfirmat însă, nu ne mai rămîne spre a putea aprecia arhitectura lui El Greco, din tot ce se menționează în legătură cu el, decît *spitalul Caridad*, din același orășel (cap. IX). Dar în arhiva acestui spital am descoperit că proiectul și conducerea lucrărilor au fost încredințate lui Nicolás de Vergara, iar execuția, arhitecților Juan și Mateo Quadrado, Pedro de Ugualde și Juan Martín, între alții. Rezultă, deci, că tot ce se spune că a fost construit de El Greco, nu-i aparține, în schimb, îi aparține o lucrare de mici proporții pe care nimeni nu i-o atribuie. Mă refer la fațada Colegiului San Bernardino. În contractul încheiat pentru construirea ei, la 8 ianuarie 1607, se spune că „dacă fațada nu va respecta întocmai proiectul, ei se obligă să o dea jos și să o înalțe așa cum va dispune dominico greco cel care a făcut proiectul". Iar dintr-un dosar al Colegiului rezultă că „La douăzeci și doi ianuarie anul 1607 i s-a plătit lui Jorge Manuel fiul lui dominico, pentru proiectul pe care l-a făcut pentru fațada comandată de colegiu douăzeci și doi reali" (San Román, *El Greco en Toledo*, p. 48).

Retabluri. Dispunem de mai multe date pentru a aprecia activitatea de proiectant și poate și de constructor de retabluri a lui El Greco, dar mai sigură este dovada pe care ne-o oferă acestea din urmă. Probabil că a realizat

Scanned with OKEN Scanner

garniturile, cum se spunea atunci, pentru lucrările sale importante; și deși multe dintre aceste garnituri au dispărut, cele păstrate ne pot ajuta să ne facem o idee despre valoarea și transformarea succesivă a activității sale. În *Retablul bisericii Santo Domingo*, am văzut (cap. VI) cît de îndeaproape urmează în proiectul său modelul italian. Cu un slab relief arhitectural, fără coloane și fără muluri proeminente, aproape totul fiind în același plan, se pare că el nu avea altă menire decît aceea de a încadra pictura, punîndu-i în evidență valoarea. Statuile pe care le conține, mai mult decît decorative, sînt, așa cum am spus, o simplă cerință a adaptării retablului la un spațiu prea înalt și disproporționat față de proiectul inițial.

Întrucît *garniturile Batjocoririi* și ale *Înmormîntării*, precum și *Retablurile bisericii Doñei María de Aragón* au dispărut, trebuie să apelăm la cele de la *Capela San José*, din Toledo, și la cele de la spitalul *Caridad*, din Illescas, care seamănă între ele tot atît de mult pe cît diferă de cel de la *Santo Domingo*. Antablamentul, frontoanele, coloanele și capitelurile, întotdeauna corintice sau compozite, au un relief pronunțat; cadrul devine operă monumentală, iar prin pierderea zvelteței fine pe care o mai păstrează cel de la *Santo Domingo*, ele dobîndesc, în schimb, păstrînd configurația clasică greco-romană, proporțiile reduse specifice arhitecturii noastre castiliene. Mai există un retablu, deși de mai mică valoare, din această perioadă, cunoscîndu-i-se și data, cel de la *San Bernardino*, construit în 1603, cum am văzut, și păstrat astăzi într-o capelă a mănăstirii Santa Isabel de los Reyes din Toledo, a cărui configurație este asemănătoare cu cea a retablurilor laterale din această perioadă: arc în plin cintru, două coloane corintice sau ionice, antablament și fronton.

Scanned with OKEN Scanner

Din ultima perioadă trebuie să eliminăm probabilitatea, pe care o semnalam în prima ediție, a celui de la Titulcia, dar este dovedit (San Román, *El Greco en Toledo*, p. 53—57), că cel care a fost însărcinat cu aceasta a fost Giraldo de Merlo, în cazul în care El Greco nu a realizat pentru aceasta proiectul, așa cum a realizat pentru fiul său schițele pentru tablouri. Oricum, retablul este insignifiant, o simplă distribuire în pătrățele de șah și compartimente aproape egale între ele destinate să încadreze pînzele; el reprezintă ultima fază pe care o cunoaște retablul cu pictură. Cel de la Tavera, cum am văzut, este al său fiind și ultimul care i-a fost comandat. Se compune din două mari corpuri: unul deasupra celuilalt, cu coloane groase și cu partea lucrată în lemn, greoaie, cu nișe pentru statui, și deși nu are încă linia învolburată și nici risipa de fructe și frunze, el ne oferă deja, într-un anume grad, configurația și proporțiile exagerate ale retablului baroc, mai degrabă arhitectural decît sculptural, și care atît de repede și de prolix avea să invadeze bisericile. Acest caracter se explică prin aceea că știm că El Greco, murind în 1614, nu numai că a lăsat doar începută lucrarea, ci că ea a continuat sub conducerea lui Jorge Manuel într-un ritm foarte lent și că în 1625 a fost modificat proiectul pentru a-l adapta la noua absidă a bisericii, care din dreptunghiulară devenea semicirculară; astfel retablul a luat o formă octagonală, frontonul una de sfert de sferă, adăugîndu-i-se „două coloane mari, timpanele și rezaliturile primelor piedestale, încăperea ostensoriului, decorațiile nișelor, decroșurile cornișei principale, piedestalul celui de al doilea corp, patru coloane mici de o parte și de alta a nișelor, arcul în plin cintru și timpanul frontispiciului înalt“ (San Román, *El Greco en Toledo*, p. 61). Și deși unele din aceste modificări nu s-au mai operat, ceea ce s-a modificat a fost de ajuns pentru a-i conferi carac-

Scanned with OKEN Scanner

terul de care am amintit și pentru a-i răpi, integral, orice interes de lucrare originală a artistului; căci, dacă în 1630 mai lipsea ceva, administratorul spitalului, dr. Fernando Montero, declara că „pentru a justifica atîtea daune așa cum rezultă și pentru care lucrarea nu poate fi terminată deoarece este mîncată de cari și se deteriorează dat fiind că la douăzeci și doi de ani de cînd cei mai sus menționați (El Greco și fiul său) cărora le-a fost încredințată și care nu o fac, vrea să o încredințeze unui alt artist". (San Román, *El Greco en Toledo*, p. 62). Gabriel de Ulloa, „pictor și poleitor" necunoscut, a fost cel care trebuie să fi terminat lucrarea în 1634. Așa se explică deci faptul că retablul nu trezește nici un fel de interes.

Sculptura. Tot atît de puține elemente există și pentru a aprecia sculptura lui El Greco. Sînt descrise (cap. IV) cele cinci statui foarte frumoase ale *Retablului de la Santo Domingo*, și contribuția pe care a avut-o la realizarea lor. Inferioritatea pe care, în comparație cu ele, o învederează cei opt *Apostoli* acoperiți cu un grund alb, imitînd marmura, așa cum cerea contractul, ce compun *Retablul de la Tavera*, este evidentă. Asta nu înseamnă că ar fi întru totul vrednice de dispreț, mai ales cele patru din nișe, cu o linie destul de sigură, cu amplitudine și o înfățișare sobră și gravă, dar le lipsește atît viața cît și originalitatea, și aproape că aș îndrăzni să afirm că se află la limita insignifianței.

Este foarte explicabilă indiferența generală cu care artiștii și publicul privesc acest retablu, fără ca să-i treacă cuiva prin cap, cu excepția specialiștilor, luînd în considerație numai caracterul său, să i-l atribuie lui El Greco. Cînd se remarcă, de exemplu, alungirea figurilor, capetele mici și dispunerea extremităților și a pliurilor, atunci se acceptă că aici ar putea să fie mîna artistului, dar în astfel de statui n-a pus nici măcar una din acele tră-

sături definitorii care îl fac nemuritor și inconfundabil.

Să amintim că acesta a fost ultima lui lucrare și că probabil a lăsat-o neterminată; și pe seama acestei împrejurări s-ar putea pune, în afară de anumite amănunte de prost gust, evidenta inferioritate a celor patru statui din partea superioară. Adevărul este că în pictură, după cum am văzut, nu există suficiente motive pentru a ne plînge de bătrînețea sa; și dacă violenta exacerbare din ultimele sale tablouri poate însemna pentru mulți decadență, trebuie să convenim că un astfel de caracter nu are nimic de a face cu vulgaritatea calmă a ultimelor sale statui. Am păstrat aceste aprecieri din prima ediție, pentru că ele sînt confirmate, după cum am văzut, de noile documente. Tot ceea ce El Greco putea să lase au fost schițele pentru apostoli, care vor fi executați mult mai tîrziu, și este cert că nu de o mînă atît de viguroasă și de sigură ca cea a lui Monegro. Pentru statuia de pe coronament n-a lăsat nici măcar schița. Ele nu au nimic de a-face cu El Greco, și au fost adăugate mai tîrziu, cînd s-a schimbat forma retablului pentru a-l adapta la forma absidei.

Odată cu Mănăstirea călugărilor franciscani *descalzos* din Illescas, au dispărut complet — fără să pot afla ce s-a întîmplat cu ele, deși distrugerea a avut loc recent, în plin secol al XIX-lea — cele două morminte colaterale, pe care Ponz le califică drept magnifice și le descrie: „împodobite cu pilaștri cu frontispicii, iar în nișe două excelente statui de marmură aparținînd aceluiași artist, în genunchi, în fața unei estrade și într-o atitudine de rugăciune: îi reprezintă pe don Gedeón de Hinojosa, ministru al Consiliului și al Camerei Castiliei, precum și al Consiliului și Camerei Indiilor, mort în 1595. În cealaltă parte se află statuia doñei Catalina Velasco, soția sa: ambele sînt în mărime naturală, și acești seniori au fost ctitorii Mănăstirii și ai Bisericii". Acestea ar putea fi cele două

Scanned with OKEN Scanner

lucrări mai importante ale sculpturii lui El Greco. Desigur, ele întruneau două condiții neobișnuite: mai întîi, aceea de a fi singurele morminte și statui ale unor persoane menționate în legătură cu el, iar în al doilea, aceea de a fi făcute din marmură, pe cînd restul lucrării este din lemn. Dar, înainte de orice, ar trebui să fim siguri de autenticitatea atribuirii.

Așa că pentru a face legătura între *Santo Domingo el Antiguo* și *Spitalul Tavera* nu ne mai rămîn decît trei lucrări. Mai întîi, cele două statui, femei reprezentînd *Credința* și *Speranța*, din *Retablul Milostiveniei* din Illescas. Grație analogiei gesturilor, se cunoaște intima lor înrudire cu cele de un simbolism asemănător de la Santo Domingo; dar ca spirit și execuție ele sînt deja diferite. Cele de la Toledo sînt redate în picioare, avînd un aer liniștit și respirînd tradiționala ambianță eroică; cele de la Illescas, în genunchi, pe acrotere, își răsucesc trupurile cu o expresie mai religioasă, mai însuflețită, mai realistă și mai intimă, iar veșmintele, mai puțin clasice și mai simple decît ale celorlalte, se agită, oferind un violent și acuzat contrast de unghiuri și planuri. În al doilea rînd, avem cele două statui de Proroci, plasate în presbiteriul aceleași bserici, în apropierea celor menționate mai înainte, redați în picioare, în nișe separate: *Isaia*, lîngă retablul Evangheliei, și *Simion* lîngă cel al Epistolei, cu file mari în mînă conținînd texte ce corespund subiectului din pînzele circulare ce se aflau deasupra lor[1]. *Credința* și *Speranța* sînt poleite, în timp ce prorocii policromi, atît în ceea ce privește veșmintele cît și carnația, dar toate patru aparțin aceluiași gen de inspirație, aceluiași stil și aceleiași perioade. *Isaia* amintește în mare măsură de figura *Sfîntului Petru*, din pînza de la Escorial, iar capul lui *Simion* de cel al lui Dumnezeu din *Sfînta Treime* de la Prado. *Virtuțile* și-au pierdut azi în întregime puritatea liniei, iar *Prorocii* au devenit niște fi-

guri groteşti din cauza restaurării scandaloase pe care am deplîns-o deja.

În dosarele cu contracte şi registre de conturi aflate în arhiva spitalului din Illescas nu am putut găsi contractul referitor la retablul principal, la retablurile laterale şi la picturile ce le împodobesc, şi nici măcar data exactă la care El Greco a început să lucreze la ele. După cum se poate vedea (anexa nr. 14 din prima ediţie), Nicolás de Vergara s-a deplasat de la Toledo la Illescas pentru „evaluarea retablului principal", care trebuie să fi fost aproape terminat, deoarece duminică 4 iunie a aceluiaşi an, „a fost mutat şi transportat sfîntul chip al Maicii Domnului Milostive din capela veche în biserica cea nouă". Totuşi, la 18 iulie 1603 se plătea preotului de Garay pentru „pardoseala altarului principal, pentru scările lui şi pentru capela Maicii Domnului". Cam în acelaşi timp, probabil, au apărut neînţelegeri între cei ce patronau spitalul şi El Greco în legătură cu evaluarea retablului, pentru că în 1604 se plăteau 416 reali „lui Pompeo Leoni sculptor şi lui eugenio patricio Pictor şi a încă doi meşteri, unul aurar şi altul asambleor care au fost aduşi din Madrid în acest oraş ca să vadă şi să calculeze valoarea Retablului pe care dominico grecul l-a făcut şi în care se află sfîntul chip al Maicii Domnului. În urma hotărîrii seniorului preot şi a celor şase consilieri municipali spre a se şti valoarea amintitului Retablu atunci cînd va fi evaluat; spre binele şi în folosul acestui lăcaş sfînt". Ruptura avea să se producă îndată. Căci printr-o hotărîre a celor ce patronau spitalul din 25 septembrie 1606, aflăm că „vrînd amintitul lăcaş sfînt şi spitalul să plătească suma la care amintitul Retablu a fost evaluat amintitul dominico Grecul Pictor n-a vrut să Accepte această sumă . . . s-a supărat şi a cerut reevaluarea amintitului Retablu şi a dat în Judecată amintitul lăcaş sfînt şi spitalul"; fapt pentru care cei şase consilieri municipali în unanimitate au hotărît să-l împuternicească pe

Scanned with OKEN Scanner

seniorul doctor Juan de Roxas, preot, să urmărească procesul. Acesta a continuat la Toledo în anii următori, după cum reiese din registrul de conturi în care au fost trecute multele cheltuieli pe care le-a pricinuit, dar n-am putut să stabilesc data la care a luat sfîrșit și nici sentința dată.

Importanța celei de a treia și ultime lucrări rezidă în aceea că este singurul grup în altorelief al lui El Greco, cu figuri aproape independente, pe care îl cunoaștem; se considera pierdut — din momentul în care, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, a dispărut din sacristia catedralei retablul realizat de artist pentru *Batjocorirea,* și din care făcea parte —, pînă cînd am avut norocul de a da de el, după ce l-am căutat mult timp fără succes, în anul 1901. Punctul de plecare al acestei întreprinderi l-a constituit referirea lui Ceán Bermúdez, copiind ceea ce se spune cu privire la retablu în registrul în care este consemnată vizita efectuată de arhiepiscopul Sandoval y Roxas în 1601, și anume: amănuntul caracteristic de a avea pe „atic niște figuri în relief, de asemenea poleite, adică cele din scena în care Maica Domnului aruncă sfîntului Ildefonso felonul“ (cap. V). Și acolo unde te puteai aștepta mai puțin, uitat împreună cu alte obiecte într-o mică încăpere a noului seminar, am descoperit nu retablul, ci ceea ce urmăream cu și mai mare rîvnă: amintitul grup sculptural cu felonul, care mai păstrează, pe spate, semnele evidente ale smulgerii de pe aticul retablului unde fusese așezat de El Greco. Era conservat cu grijă în sala principală a seminarului, iar acum se află, sub *Batjocorirea,* în sacristia catedralei din Toledo.

Maica Domnului, cu o mantie amplă și grea pe cap, redată frontal și în poziție șezîndă, avînd deasupra nori și capete de îngeri, și amintind foarte îndeaproape de modelul și dispunerea din Gloria *Înmormîntării,* se pregătește să arunce felonul sfîntului Ildefonso, îngenuncheat în dreapta ei. Patru îngeri, tineri, în pi-

cioare, îi inconjură, avînd torsul și extremitățile goale. Trei dintre ei o ajută pe Fecioară, iar cel de al patrulea ține în mînă mitra sfîntului arhiepiscop.

Grupul, care inițial era poleit, trebuie să fi fost policromat mai tîrziu, din nefericire foarte stîngaci, și a pierdut complet finețea liniei și a modeleului, îndeosebi chipurile, mîinile și celelate părți nude. Dar, chiar așa, și în ciuda deteriorării suferite, este lucrarea cea mai interesantă ce ne-a rămas pentru a aprecia sculptura, acum întru totul spaniolă, a lui El Greco.

De la expresia figurilor și compoziția grupului pînă la dimensiunile și atitudinile lor și pliurile veșmintelor, totul vădește originalele trăsături ale artistului și coroborează două fapte: mai întîi, că în perioada *Înmormîntării,* căreia îi aparține această lucrare, sculptorul cunoscuse aceeași transformare ca și pictorul spre firescul realism național; apoi că unul era foarte departe de a-l egala pe celălalt în planul geniului și al celebrității. Contrar afirmației prietenului său Góngora, El Greco nu a putut să imprime tot atîta „spirit lemnului" pe cît a imprimat „viață pînzei". Sculptura lui a devenit deci realistă și spaniolă, în același timp ca și pictura sa, dar nu a știut să găsească în această fază o formulă superioară, nici măcar comparabilă, celei italiene folosită la statuile de la *Santo Domingo;* astfel că decadența în această artă a fost continuă, pînă la a atinge sărăcia evidentă în *Retablul de la Tavera.*

Nu trebuie să ne mire faptul că nu poate fi semnalată cu claritate și o influență manifestă a sculpturii lui El Greco asupra lucrărilor contemporanilor și ale continuatorilor săi locali, de vreme ce cu pictura, după cum vom vedea, se întîmplă la fel. În mod vag, cîte o trăsătură a stilului său se va regăsi, probabil, în anumite retabluri de la Toledo, de exemplu, în cel de la biserica *San Pedro Mártir.* Încununînd retablul Epistolei din biserica parohială de la Miraflores de la Sierra, un grup: *Maica*

Scanned with OKEN Scanner

Domnului aruncă Sfîntului Ildefonso felonul amintește destul de mult de cel de la Seminar. Și nu sînt departe de a crede că *Sfinții Francisc* pictați de El Greco ar fi putut da naștere acelui tip al sculpturii în lemn de mici dimensiuni reprezentîndu-l, pe același sfînt, atît de des și abundent, mai ales la Toledo, cele mai bune realizări fiind atribuite, nu și cu îndreptățire, fie lui Alonso Cano, fie lui Pedro de Mena.

Ca arhitect, deci, El Greco, nu a făcut altceva decît propriile retabluri. Ca sculptor, se va mulțumi să facă schițele, cum s-a întîmplat cu statuile de la Santo Domingo el Antiguo, pentru cele foarte puține pentru care le-a executat după aceea. Așa pretinde dl. San Román, dar nu există suficient temei pentru a se pronunța în acest sens. Mai întîi, deoarece în contractul pentru Tavera, singurul care poate fi invocat în acest caz, nu se spune că statuile vor fi făcute de un alt sculptor, ci dimpotrivă. El Greco se obligă „să facă și va face retablul principal și cele laterale ale capelei principale a amintitului spital în ceea ce privește execuția, asamblarea, *sculptura*, poleirea și pictarea“ ... În clauza a cincea se vorbește de o „Înviere a lui Hristos din încăperea ostensoriului“, de „figuri puse pe acrotere“ și de „cele ce vor fi așezate în nișe din marmură se adevărește că amintita încăpere a ostensoriului este făcută de amintitul dominico de mai multe zile și pentru care i s-a plătit și că din ea nu lipsesc decît douăsprezece statui ce se vor face acum din marmură în nișe și îi mai lipsește poleirea amintitei încăperi care împreună cu amintitele figuri și pictarea lor se angajează să le facă amintitul dominico“. Și dacă mai lipsea ceva, clauza a zecea stipulează că „amintitul dominico personal va conduce realizarea amintitei lucrări și o va face și termina cu ajutorul meșterilor săi și nu o va încredința vreunei alte persoane, căci ca om desăvîrșit în amintita artă a fost ales pentru cele menționate mai sus.“ În al doilea rînd, pentru că, pe această bază certă, nu e-

Scanned with OKEN Scanner

xistă vreun temei să presupunem, atîta timp cît nu va apare vreun document care să susțină contrariul, că El Greco nu era capabil să facă singur ceva atît de simplu cum erau statuile din Illescas și relieful de pe aticul cu *Batjocorirea*, singurele lucrări ce ne-au rămas de la el. În al treilea rînd, pentru că cele „douăzeci de modele de ghips" și cele „treizeci modele de lut și ceară" care figurează în inventarul atelierului său, ne permit să deducem că nu îi era străină însăși practica sculpturală[2]. În al patrulea, amintitul amănunt este mai elocvent în sens afirmativ, decît este în cel negativ absența din Inventar a unor unelte de sculptură, căci acestea, nefiind de mare importanță, Jorge Manuel le-a putut omite, așa cum a făcut cu paletele și cu penelurile. Iar în al cincilea, trebuie să credem că Góngora, spunînd că El Greco a imprimat „spirit lemnului", exprima ceva ce era îndeobște cunoscut în timpul său, și pare să se refere mai degrabă la statuaria decît la arhitectura retablurilor.

Desene. În ceea ce privește desenele, există șase la Biblioteca Națională din Madrid, care într-un mod mai mult sau mai puțin îndoielnic au fost atribuite lui El Greco. Dintre ele, numai pe unul îl consider autentic, *Sfîntul Ioan Evanghelistul* menționat deja în capitolul IV, atunci cînd am identificat figura din *Retablul de la Santo Domingo;* este singurul jalon sigur ce ne poate servi de îndreptar pentru a le clasifica pe cele ce se vor ivi mai tîrziu. Pentru acest desen de prim ordin, caracterele, care trădează mîna artistului, sînt hotărîtoare. În această privință cuvintele autografe „de mîna lui dominico greco" nu mai sînt necesare și nu-i mai conferă nici o forță în plus.

„Greco" apare și în desenul *Cina cea de taină*, sau cel considerat, după cel al *Sfîntului Ioan*, ca cel mai probabil, poate și din pricina mișcării afectate și contorsionate a personajelor, și care a fost reprodus, ca au-

Scanned with OKEN Scanner

tentic, în *Hispania*. Dar îi lipsesc, după părerea mea, intensitatea de expresie, concentrarea scenei, proporțiile figurilor și pînă și accentul în părțile nude și în veșminte, specifice lui El Greco, așa că mi se pare a fi probabil o lucrare italiană și de mică importanță. Celorlalte: *Sfîntul Sebastian*, un *Sfînt*, un *Cardinal* șezînd și un *Cap de bărbat* le lipsesc, în și mai mare măsură, caracterele tipice ale artistului.

La fel se întîmplă și cu cele puține considerate a fi ale lui, pe care, în colecții particulare, am putut să le examinez pe îndelete. Și cum n-am întîlnit nici un desen la Luvru, în Cabinetul de stampe de la Paris, în cel britanic, în cel de la Berlin, de la Dresda sau de la München, rezultă că în momentul de față nu pot menționa decît un singur desen al lui El Greco. Unde or fi ajuns cele 150 menționate în Inventar[3]?

Gravuri. Tablourile sale au fost *gravate* de Diego de Astor, la Toledo, lucru confirmat de cele două stampe de la Biblioteca Națională din Madrid. Una, excelentă, datată 1606, reproduce atît de cunoscutul *Sfînt Francisc*. S-ar putea să fie cea de care vorbește Ceán (vol. I, p. 81): „stampă rară și valoroasă pe care o păstrez, datorită corectitudinii desenului și redării exacte a originalului realizat de maestrul său, aflată în posesia lui don Nicolás de Vargas". Cealaltă, datată 1608, este mediocră și îi reprezintă, cu ușoare modificări, pe *Sfîntul Petru și Sfîntul Pavel*. O altă stampă menționată de Ponz (vol. I, p. 166) și aflată în posesia sa, este cea făcută după *Nașterea lui Isus*, care atunci se afla într-o capelă, iar astăzi pe aticul *Retablului de la Santo Domingo el Antiguo*. Tot o stampă, după *Nașterea*, este și cea datată 1605 și aparținînd lui don Xavier de Salas y Bosch, deși gravarea nu s-a făcut după tabloul de la Santo Domingo el Antiguo, ci după o copie, adică cea din Muzeul de la New York, care

Scanned with OKEN Scanner

prezintă mici modificări și o compoziție diferită. Stampa aparținînd lui don C. Ferriz reproducea un *Sfînt Dominic*, aproape identic cu cel de la San Nicolás[4]. Datată 1606, ea are în partea de jos, și cu legenda inversată, un catren greoi, care, fiind dedicat sfîntului Dominic, a servit la identificarea imaginilor de acest tip în opera lui El Greco, imagini care, fără nici o îndoială, îl reprezintă pe însuși întemeietorul ordinului. Vor fi existînd, desigur, mai multe stampe, dar, făcînd abstracție de cele necunoscute, ele sînt în general lipsite de valoare și trebuie să fi fost însoțite de altele mai bune, pe care nu le cunosc însă nici măcar din referirile altora[5].

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 În cea al lui *Isaia*, sub *Bunavestire*, se spune: *Ecce Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ei Emmanuel*, Isaia, cap. 7. În cea al lui *Simion*, sub *Nașterea lui Isus*, se spune: *Et tuam ipsius animam pertransibit gladius.*

2 Un exemplu în acest sens este sculptura reprezentînd-o pe *Fecioară*, care a aparținut marchizului De la Vega Inclán, iar apoi doctorului Marañón. Desenul capului și al gîtului, pliurile veșmintelor, linia bustului și a torsului, precum și canonul de zece capete vădesc mîna lui El Greco. (N. C. de J.).

3 Moreno Villa a descoperit și publicat un alt desen al lui El Greco. Se afla la Institutul Jovellanos din Gijón. Era un studiu pentru apostolii din *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor.*

4 Astăzi la Muzeul Santa Cruz din Toledo.

5 Don José Parada y Santín, profesor la Școala de Pictură din Madrid, în articolul „Pictorul Manuel Arroyo" *(El Liberal*, 29 iulie 1902), afirmă: „Arroyo ne-a asigurat că deține plăci gravate ale lui El Greco și documente autentice ale excentricului pictor cretan..." Zece plăci de cupru gravate figurează în Inventar.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul XII

EL GRECO, VELÁZQUEZ ȘI ARTA MODERNĂ

El Greco văzut de contemporanii săi. Trei legende semnificative au luat naștere, după cum am observat, pentru a explica ciudățenia caracterului personal și a operei lui El Greco. Una, populară, celelalte, culte. Pentru marea masă, educată, întotdeauna și pretutindeni, în spiritul pînzelor „prea calme și cu multă evlavie" ale numeroșilor și eternilor „Juan Gómez"; pentru gustul spaniolilor, care, după călugărul Sigüenza[1], „iubesc suavitatea și simplitatea culorilor" (Apud Ceán: articolul *Juan Gómez),* omul care picta acele frămîntate și neobișnuite tipuri și punea atîta „neliniște" în coloritul său, nu putea fi un om sănătos la minte. Cu acest procedeu expeditiv avea să fie inventată, mai devreme sau mai tîrziu, nebunia lui El Greco. Cei mai ponderați au afirmat, la rîndul lor, că, la început, și-a schimbat maniera de a picta, supărat că tablourile lui au fost confundate cu cele ale lui Tițian, și că, pînă la urmă, lansa „crude schițe spre a simula îndrăzneala" (Pacheco). Două explicații prea naive, care au fost mereu oferite în astfel de cazuri. De ambele a fost acuzat Góngora, spirit analog celui al lui El Greco; și de lipsă de sinceritate se obișnuiește să fie taxată orice nouă tentativă artistică, care, tinzînd să rupă tiparele tradiționale, intră în dezacord cu tiparele considerate clasice.

Scanned with OKEN Scanner

Dezechilibru, aberație, extravaganță, orice poate fi sincer, cu condiția să fie simțit: pentru că, dacă realitatea este una și aceeași pentru toți, modalitățile de interpretare sînt infinite, și toate legitime, toate la fel de apte pentru a produce frumusețe: căci aceasta se măsoară, înainte de toate, prin gradul de intensitate vitală a operei de artă.

Cea de a treia legendă, cultă, ca și cea precedentă, urmărește să exalte tot mai mult faima sa de om ciudat, și se referă la faptul că nu vindea, ci își amaneta picturile. Numărul și valoarea comenzilor ce i-au fost făcute ne lasă aceeași impresie, în legătură cu persoana și opera sa, ca și scurtele texte ale lui Sigüenza, Pisa, Pacheco, Jusepe Martínez, Góngora și Paravicino, adică: aceea că a reușit să se impună și că a fost unanim respectat și admirat, dar nu și înțeles. Pentru toți, critici, poeți și artiști, a fost un înțelept și chiar „un mare filosof“... „elocvent în ceea ce spunea...“ Mîndru de sine, și invidiat de ceilalți; „a făcut lucruri excelente... și unele care îl așază în rîndul pictorilor faimoși... a cîștigat mulți ducați“, ca un lucrător neobosit și harnic; „pe puțini i-a mulțumit“... „a fost ciudat în toate și avea un fel extravagant de a fi, ca și picturile sale... și acestea, atît de capricioase, încît ar pune în încurcătură pe orice om foarte priceput care ar voi să-i cerceteze extravaganța... deoarece sînt atît de disonante între ele încît par a nu fi făcute de aceeași mînă“.

Palomino. Un secol mai tîrziu, Palomino s-a mulțumit să facă cunoscute aceste concepții, contribuind mai mult decît oricare altul la formarea legendelor. Astfel, dincolo de unele cuvinte elogioase — care nu înseamnă mare lucru la un autor care le folosește cu atîta larghețe încît califică de „uimitoare și minunate“ mediocrițățile lui P. Mayno —, ceea ce rămîne, în esență, din critica sa, este stranietatea, dezechilibrul și extravaganța lui El Greco, „care

a reușit să-i facă pictura demnă de dispreț și ridicolă, atît în dezarticularea desenului cît și în insipiditatea culorilor“... de unde faïsa zicală conform căreia „ceea ce a făcut el bine, nimeni n-a făcut mai bine, iar ceea ce a făcut prost, nimeni n-a făcut mai prost“ (p. 481) s-a perpetuat, ca o axiomă, pînă în zilele noastre.

Neoclasicii. Nici neoclasicismul nu putea fi favorabil artistului. Lăsîndu-se condus, înainte de orice, de erudiție, el a continuat să afirme că El Greco „conține întreaga manieră a lui Tițian, iar capetele învederează o atare frumusețe și un atare aer încît par a fi chiar ale lui Tițian“ (Caimo: *Lettere d'un vago italiano;* și Ceán, vol. V, p. 4). Cu bunul său simț caracteristic a spulberat legenda voitei și capricioasei schimbări de stil (Ceán), înlocuind-o cu ideea că „urmînd mereu o manieră aridă și confuză, i-au ieșit bine tablourile pe care le-a făcut cu mult sîrg și respect, și proaste și chiar îngrozitoare, cele pe care le-a făcut numai ca să iasă din încurcătură“ (Llaguno și Ceán), o judecată care, dincoïo de naivitatea sa, nu spune, în fond, altceva decît ceea ce spusese și cea veche.

Romanticii. Călătorii și scriitorii din epoca romantică au acceptat fără discuție și au popularizat, în cazul în care n-au și inventat-o, legenda cunoscută a nebuniei lui El Greco. Era firesc să se întîmple așa. Ce putea fi mai interesant, sub acest raport, pentru romantismul național și străin, avînd în vedere veșnica egalitate pe care o punea el între „geniu și nebunie“, decît să-l explice pe El Greco ca pe un „nebun sublim“? Nu sosise încă timpul pentru a se putea aprecia întreaga valoare a operei sale, nici în privința spiritului, și cu atît mai puțin a coloritului și tehnicii; dar El Greco este, înainte de toate, *un rebel,* și romantismul trebuia neapărat să-l descopere, intonînd un prim imn de laudă genialelor lui „absurdități“.

Scanned with OKEN Scanner

După ce afirmă, cu justețe, că personajele lui El Greco „depășesc funebrul cel mai misterios pe care l-au putut imagina Lewis sau Anne Radcliffe“ .. iată ce spune, prin gura unuia din cei mai autentici reprezentanți ai săi, în fața acelui „scandalos“ *Botez al lui Hristos* de la Tavera: „Există un abuz de alb și de negru, de opoziții violente, de tente bizare, de atitudini prost redate, de veșminte tremurătoare și boțite, fără nici un rost; dar în toate acestea domnește o energie desfrînată, o forță maladivă care îl trădează pe marele pictor și pe nebunul de geniu. Puține tablouri mi-au trezit interesul într-un asemenea grad ca cele ale lui El Greco, pentru că cele mai rele au întotdeauna ceva neașteptat și care depășește limitele posibilului, care te surprinde și te îndeamnă la visare“ (Gautier, p. 115, 171, 172). Așa începe reabilitarea pictorului.

Scriitorii și admiratorii romantici sînt cei care îi fac cunoscute în afara Spaniei numele și opera; și la un căiător englez din acel timp putem citi pentru prima oară că „desena ca Michelangelo“; că „libertatea desăvîrșită a desenului apare întotdeauna în operele lui cele mai slabe“; că „multe par să fi fost pictate fără contur, în maniera lui Tintoretto“ și că „proasta calitate a coloritului se datorează tonalităților stinse de purpuriuri vărgate peste dungi albe sau de alte culori, ceea ce macină și distruge orice urmă de armonie“ (Cook, vol. II, p. 157). Observații tehnice de mare pătrundere și finețe, care n-au avut, atunci, ecou; căci dl. Richard Ford, în popularul său *Handbook*, acordă foarte mică importanță artistului, nemenționîndu-l nici măcar în lista de pictori și nici în scurta prezentare pe care o face picturii spaniole. Puține rînduri scrie și despre *Înmormîntarea*, care i s-a părut „lăsată în părăsire și deteriorată“, iar în ele, urmîndu-l pe Palomino, găsește că „era un pictor foarte inegal; astfel ceea ce făcea *bine* era excelent, iar ceea ce făcea *prost*

era mai rău făcut decît oricare altul. Adesea era mai prolix și mai extravagant decît Füssli și la fel de greoi ca morbul holerei" (p. 781). Abia dacă îl mai menționează în treacăt de două sau trei ori, o dată cu ocazia *Batjocoririi*, pe care în mod greșit o numește *Calvarul sau Purtarea crucii*, și pe care o găsește „oarecum nefinisată" (p. 793). Este adevărat că dl. Ford nu este un *connaisseur*, ci un călător, posesor al unei erudiții agreabile și al unui umor fin.

Totuși, în general, s-ar putea observa o prețuire oarecum superioară a lui El Greco la scriitorii englezi din acel timp în comparație cu cei francezi. Primii obișnuiesc să accentueze latura favorabilă, ceilalți, latura contrară. George Borrow, în admirabila sa carte *The Bible in Spain*, 1835—1840, îl numește pe El Greco, vorbind de *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, „geniul cel mai extraordinar, unele dintre operele sale fiind foarte valoroase", și adaugă „dacă s-ar putea cumpăra aș zice că cinci mii de lire ar fi un preț foarte mic"(ed. Dent, p. 332). „Inegal" îl găsește și sir Edmund Head (p. 80—83), dar observă că „marea lui calitate era culoarea" și că este vorba de un „artist ciudat, dar admirabil"... a cărui *Batjocorire* „... datorită compoziției și strălucirii cromatice, precum și grupării personajelor secundare, dobîndește o unitate rar întrecută de vreo altă operă"... „Unele din figurile lui El Greco — adaugă el — erau extravagant alungite și cu tonalități gri-cenușii, lucru destul de neobișnuit la un colorist atît de fin"... portretele din *Răstignirea* de la Convento de la Reina[2] le găsește „amîndouă minunat pictate". Analizează tablourile lui El Greco de la Escorial, pe care Ford le ignoră total, și de la Prado, unde acesta din urmă se mulțumește doar a-l menționa pe *Hristos mort*, iar sir Edmund Head consideră, cu satisfacție, că „posedă cel puțin zece picturi ale acestui artist, multe dintre ele fiind portrete".

Scanned with OKEN Scanner

Stirling, deși nu este admirator entuziast al lui El Greco, observă că „cel care a comis aceste enormități, picta cîteodată capete pe care le detașa pe pînză cu forța lui Velázquez, iar splendoarea cromaticii personajelor și a veșmintelor rivaliza cu cea a lui Tițian“ (p. 286). Totodată, el crede că, după cum am văzut, unele din portretele sale „n-au fost niciodată depășite de Velázquez“ și reușește să strîngă în Keir șase dintre tablourile artistului.

Viardot, dimpotrivă, exagerează din nou susținînd că „schimbîndu-și brusc maniera, el s-a angajat pe un drum nou, unde, spre a fi original, devine în chip voit fals și ridicol“...; abia dacă mai vede altceva în tablourile sale decît „desenul fantastic, acest colorit ce bate spre cenușiu, palid, șters... întreaga părere preconcepută a unei bizarerii cu adevărat maladive“ (p. 266). Merge pînă acolo încît afirmă că „lecțiile sale, sfaturile sale și elevii săi valorau mai mult decît propriile lucrări“ (p. 161). Adevărul este că, în biografia pe care i-o schițează pictorului, nici nu pomenește măcar de *Înmormîntarea*.

Eclecticii. Ponderatul și insipidul eclectism, în care s-a stins fervoarea romantică, era incapabil să-l înțeleagă, și cu atît mai puțin să-l prețuiască pe El Greco. Scriitorii francezi, Laforgue, Clément de Ris, Lavice, Ch. Blanc, nu fac, în fond, altceva decît să-l repete pe Viardot; și la fel ca în perioada precedentă, poate că tot Anglia este cea care reușește să pătrundă mai devreme caracterul lui El Greco și importanța operei sale.

Sir J. C. Robinson, în *Memoranda of Fifty Pictures*, descriind tabloul *Izgonirea negustătorilor din templu*, astăzi la National Gallery din Washington, îl consideră pe autorul lui drept „*capo scuola* și unul din cei mai originali și remarcabili profesori ai marelui Cinquecento; incontestabil, avea geniu, harul acesta

fiind adesea străbătut și amestecat cu extravaganță . . . Ca pictor sau colorist . . . El Greco merită să stea alături de Tițian, Paolo Veronese, Tintoretto, Rubens, Velázquez și Reynolds, adică să figureze, din acest punct de vedere, printre cele mai reprezentative nume ale artei". Sînt anunțate cu mulți ani înainte nu numai înfiăcăratul entuziasm pentru El Greco, ci și cele mai ingenioase judecăți care se formulează acum referitor la pictor, printr-o analiză sagace, făcută în puține cuvinte, a personalității artistice și a tehnicii lui Theotocópuli[3].

Este adevărat că aceste judecăți nu au avut o mare circulație, datorită caracterului special al cărții în care sînt expuse, căreia îi era străină orice intenție de propagandă, adresîndu-se mai degrabă amatorilor, și nici nu era ușor să devină vreodată cunoscute de cercuri largi, cum se și grăbește să avertizeze autorul.

Modernii. Totuși, libertatea artei, care se impunea, cu nume și tendințe atît de diferite, în ultimul sfert al secolului al XIX-lea, a agitat sedimentele criticii, iar bogăția de idei, ploarea judecăților, finețea percepției, pe care ea trebuie să le fi cîștigat, s-au tradus într-o reacție favorabilă, astăzi în creștere încă, față de El Greco. Astfel, Paul Mantz, atît de puțin indulgent cu dezacordurile, se plîngea, totuși, încă din 1874, de faptul că fusese așezată în contra luminii în „Expoziția în favoarea celor din Alsacia-Lorena", „o pînză ciudată și violentă, *Prinderea lui Isus* de Theotocópuli, o pictură pe care bunul Gautier ar avea dreptul s-o califice de brutală". . . pentru că, adăuga el, „este bine ca publicul foarte obișnuit cu lucruri cuminți și plăpînde să fie cîteodată pus să studieze direct arta în exagerările și violențele ei"[4]. Cam în același timp, P. L. Imbert[5] examinează cu interes pînzele lui El Greco de la Escorial și de la Museo del Fomento din Ma-

Scanned with OKEN Scanner

drid, iar la Toledo, despre *Înmormîntarea*, scrie: „Partea de sus este o Glorie în care sînt dispuse figuri alungite cu un colorit argintiu, cu o compoziție ciudată, însă magistrală. Cea de jos, cu un caracter admirabil și o extraordinară personalitate... Fiecare cap este un portret cu o factură foarte amplă, cu o tușă îndrăzneață și savantă, cu o execuție demnă de cele mai bune tablouri ale lui Tițian. Negrurile veșmintelor sînt de o calitate armonioasă pe care o regăsim mereu la artiștii spanioli; alburile sînt ferme, strălucitoare și transparente." Ceva mai tîrziu, Z. Astruc[6] se extaziază în fața operei pictorului, numindu-l „lumină de Toledo, necunoscut dincolo de bătrînul oraș". Iar patru ani mai tîrziu, Solvay îl studiază pe El Greco, greșind, după părerea mea, în unele din observațiile sale, dar în mod conștiincios. El găsește că „acest străin a fost, în grupul compact de italieni pe care Spania îi întreținea, chiar cel mai personal, cel mai spaniol dintre pictori, după Morales și Sánchez Coello. Noile sale lucrări au fost calificate — afirmă el, vorbind de faimoasa schimbare de stil — drept absurde și stranii. Vai! Această absurditate, această stranietate însemna salvarea, însemna gloria". Se grăbește, este adevărat, să-și pondereze entuziasmul, adăugînd că „această glorie n-ar trebui să fie augmentată de o altă măsură", pentru că „talentul lui El Greco nu este demn de primul rang"; dar nu tăgăduiește „că are și strălucirile lui care au fost adesea disprețuite". Găsește în *Înmormîntarea* „o singularitate cu atîta farmec și atîta prospețime încît, orice s-ar spune, este impresionantă... face parte din marele stil, fără formule, fără banalitate, totul fiind uimitor de realist, dacă prin acest cuvînt înțelegem ceea ce conferă senzația vie a realității". Nimic nu este mai instructiv decît să compari judecata lui cu privire la *Sfînta Treime* de la Prado cu cea a lui Lavice referitor la aceeași pînză, formulată cu treizeci de ani mai înainte. Acest

Scanned with OKEN Scanner

ultim autor nu vede în compoziție decît faptul că „Isus nu este numai covîrșit, ci și dizlocat. Dumnezeu tatăl nu are decît piele pe oase, îngerii mimează durerea și mai mulți dintre ei au pulpe ale căror dimensiuni le depășesc pe cele ale dansatorilor noștri de la Operă“ (p. 168, 169). Solvay, în schimb, crede că „ansamblul are grandoare, figurile sînt pline de caracter, și nimic nu este mai mișcător în nobila sa simplitate“. Pentru a termina spunînd: „Artist cu un instinct inegal și simpatic, cu îndrăzneli tulburătoare, cu stîngăcii copilărești, obscurități luminate dintr-o dată de licăriri geniale, lui nu i-a lipsit decît un pic de știință și de simț al culorii pentru a deveni un foarte mare artist“ (p. 137, 142). Judecăți care stau la baza a ceea ce, în Franța, alți critici, cum ar fi Lefort, Lostalot și Wyzewa, vor scrie mai tîrziu despre El Greco. Interesul și prețuirea față de artist au crescut continuu; iar ultimul din autorii citați, de exemplu, nu ezită să-l așeze pe Theotocópuli „în prima linie a pictorilor spanioli din secolul al XVI-lea, fiind cel mai personal și ale cărui opere traduc cel mai bine starea generală a spiritului în țara în care venise să se stabilească“ (p. 32).

Englezii și francezii au vorbit mai tîrziu despre El Greco cu un interes și un entuziasm asemănător. Hannah Lynch (deși grecoaică), la scurt timp după A. Symons, iar în ultimul timp, Stewart Dick, prima pe un ton mai apologetic, mai erudit și mai pitoresc, ceilalți, cu o critică superioară și făcută într-un mod mai conștiincios, au studiat opera lui Theotocópuli, îndeosebi cea de la Toledo, dintr-un punct de vedere modern, adică eliberați de orice prejudecăți ținînd de legendă, evaluînd influența mediului, valoarea originală a artei sale, importanța încercărilor sale riscante, și scrutînd ungherele puternicei sale personalități, care, cum spune Symons, „se întoarce apoi, deschis, către principiile dintîi: cum vede fiecare culoarea, forma, modul în care își reamintește

Scanned with OKEN Scanner

expresia, maniera individuală, naturală, de a privi lucrurile".

Cu o orientare analoagă, în cadrul firești varietăți de temperamente și de impresii personale, au scris belgienii și francezii. Abatele Hoornaert admiră la artist „îndrăzneala unui creator neliniștit care concepe un ideal și nu izbutește să-i dea o formă"; și îl consideră „un începător care se oprește în drum și căutînd adevărul întîlnește din cînd în cînd extravaganța." Léo Bachelin și William Ritter, analizînd, oarecum fantastic, tablourile lui El Greco din colecția regaïă, de la București[7], în ciuda „simfoniilor în albastru minor" și a „notelor roșii, verzi, negre și albe care se ciocnesc și se opun, se orchestrează într-un coral năvalnic, sinistru și sălbatic", ei afirmă că „nimic mai ciudat modern" nu poate fi întîlnit. Pierre Mouliet, căutînd o situare în pictura spaniolă, conchide stabilind „marea influență exercitată de El Greco asupra lui Velázquez, care, cîțiva ani mai tîrziu, a trebuit să găsească o formulă mai pătrunzătoare, mai suplă, mai elegantă, dar nu mai profundă și nici mai caracteristică a rasei spaniole". Și, în sfîrșit, Paul Lafond, scriind fie despre colecția lui don P. Bosch, fie despre capela San José din Toledo, fie în studiul său de ansamblu, își înmulțește pretutindeni laudeïe, afirmînd că El Greco „este un gînditor sublim care, cu ajutorul imaginii, a exprimat ființe și stări de spirit"; că „opera sa este una din cele mai emoționante și mai seducătoare pe care le-a produs arta" și că „el ar fi putut să spună ca bătrînul Buonarotti: eu merg singur pe căi nebătătorite; și ca și Delacroix: orice muncă în care inspirația nu joacă un rol îmi este imposibilă".

În Germania, de la Kugler[8], care îl ignoră total pe El Greco, și Passavant[9], care, considerîndu-l „plin de talent și originalitate, deși excentric", nu credea, totuși, că ar fi exercitat vreo influență asupra picturii spaniole, pînă la Justi, există o prăpastie. S-a putut vedea

îndeajuns în lucrarea noastră, și nu mai este nevoie să reluăm acum ceea ce criticul german, mai întîi în al său *Diego Velázquez*, iar apoi în *Dominico Theotocopuli von Creta*, a făcut în sprijinul lui El Greco, clarificînd date cu privire la persoana sa și punînd în lumină multe din calitățile sale neobservate, în ciuda unor judecăți atît de puțin exacte cum ar fi cea potrivit căreia „portretele de la Muzeul Prado sînt foarte manieriste" și „pictate în maniera lui cea mai rea", și cea conform căreia *Înmormîntarea* „este pictată în stilul lui cel mai rău"[10]. Dar este important să notăm că în ediția din 1903 a volumului său *Velázquez*, Justi reface capitolul consacrat lui El Greco[11], și, ca un protest furios împotriva reabilitării acestuia, reabilitare de care vorbește cu dispreț, accentuează latura nefavorabilă a calităților artistului... „acea sălbatică afectare, greu de înțeles dacă nu acceptăm o tulburare patologică". Parcă ar căuta sprijin în ridicolele cuvinte: „era deja nebun", pe care paracliserii le repetă cînd arată tablourile sale. Sînt încărcate cu tente negre primele lui judecăți cu privire la pictor, spunîndu-ne: „parcă ține penelul legat de un oribil vis, oferind, ca o revelație, coșmarul deformat al minții sale înfierbîntate. Cu degete febrile, el răsucește figurinele-model, făcute parcă din cauciuc, de douăsprezece capete înălțime, pe care le atîrna în fața sa, și cu o frenetică lovitură de penel atacă pînza, fără modeleu, și fără contururi, într-un singur plan, dar într-o fantastică, simetrică aliniere, cu albastru ultramarin și galben de sulf, drept culori favorite, iar la sfîrșitul vieții, numai cu alb și violet negricios." Găsește „credibil că toate acestea s-ar datora unei boli a organului vederii (întocmai cum i s-a întîmplat lui Turner la bătrînețe)". El indică drept cauze psihologice „dorința puternică de originalitate, megalomania, simularea *bravurii:* mizeriile și necazurile acelui timp, care nu puteau să-l onoreze pe străin". În-

Scanned with OKEN Scanner

cheie, sprijinindu-se pe acel „a degenerat apoi“ al lui Ponz, cîntecul atît de des folosit în legătură cu decadența și schimbarea cronologică de la un stil bun la altul pervers. Și conchide cu afirmația că „niciodată orgoliul satanic al unui artist nu a disprețuit cu atîta îndrăzneală, și nici cu un gest atît de solemn patetic, ceea ce, oricînd și oriunde, s-a numit natură, artă și rațiune“ (p. 51). Într-un cuvînt, Justi reprezintă acum, în mod hotărît, ideile tradiționale cu privire la El Greco, iar istoria nu a putut oferi un corifeu mai puternic și mai autorizat al corului veșnicilor scandalizați, care va continua să fie fără de număr.

Din el nu face parte Max von Boehn. În scurtul și substanțialul său articol, el este omul ce reabilitează cu convingere, dar unul drept și rece, lipsit de exagerări și de delirante banalități. Pictura lui El Greco „a fost o enigmă pentru timpul său“ și „pictorul a reușit să fie el însuși. Acest subiectivism al artei sale, acest puternic element personal, pe care l-a introdus în creațiile sale, și în tot ceea ce a pictat a imprimat o notă atît de straniu originală, a exercitat o atare influență încît contemporanii săi, nevăzînd niciodată ceva asemănător, l-au considerat drept nebun, în timp ce nouă, într-un sens înalt, ne apare doar ca un impresionist modern pierdut în secolul al XVI-lea. Modern, nu pentru că ar fi încercat să cucerească noi tărîmuri ale artei sau să rezolve noi probleme, ci pentru că în tot ceea ce a creat a pus înainte de toate personalitatea sa; modern, în revendicările sale referitoare la dreptul nelimitat al individualității. El vroia să vorbească propria lui limbă, pentru că avea ceva de spus în ea“ (p. 4, 5). Considerații care nu-l împiedică pe critic să recunoască, senin, că „un curent patologic circulă prin toată arta acestui om“, și așa o și prezintă; dar mai recunoaște că, dacă „stilul este bolnăvicios în formă, fascinează, totuși, acel ce și acel cum din discursurile sale, căci în mod constant vorbește

Scanned with OKEN Scanner

în ele un spirit personal, cu o frecvență șocantă, dar întotdeauna plin de interes", și că „El Greco este, întru totul, cel mai original din analele noii picturi" (p. 8). Și astfel, într-o atare ordine de idei, termină frumos cu aceste cuvinte: „El Greco a rămas în arta sa la fel de solitar și de izolat ca toți cei mari; dar opera sa, care, puternică și tipică, deschide istoria artei spaniole, proclamă, ca o promisiune, dogma victoriei finale a individualității asupra convenției și a șablonului, căci fericirea supremă a fiilor acestui pămînt este numai personalitatea" (p. 14).

În sfîrșit, în ce-i privește pe scriitorii greci, Bikelas, Constantopoulos și Hannah Lynch, conduși de sentimentul național și reclamînd filiația elenică a artistului, ce altceva, în general, aveau de făcut, primul, urmîndu-i pe spanioli și pe francezi, cel de al doilea, pe Justi din prima perioadă, iar cea de a treia, repetîndu-se pe ea însăși, decît să aducă flori pentru coroana pe care zilele noastre i-o împletesc lui El Greco?

Pentru ca, în prezent, să-l considere, care mai de care, un artist genial, semănător de tendințe originale, plugar ce lasă brazde adînci, inițiatorul unor puternice influențe, fiind tot atît de departe de insignifianță pe cît este de nedemn de disprețul sau ura în care adesea, și după părerea celor mai mulți, a trăit. Aproape pentru toți, el este astăzi un exaltat, un radical, în concepții și procedee; dar numai pentru cei care simpatizează cu caracterul său, reușește să fie un adevărat artist, alături de cei mai mari; și nu atît *pentru* extravagantele sale disonante, dar nici *în ciuda* lor, ci cu ele, căci, fiind inseparabile de personalitatea sa, aceasta trebuie acceptată în bloc sau să nu fie aceptată în nici un fel. Fără ele El Greco nu ar fi ceea ce este; și se vor găsi oameni care să le considere esențiale operei sale și chiar latura ei cea mai de preț; unii, gîndind că uneori „este folositor scandalul", iar

Scanned with OKEN Scanner

alții, și mai îndrăzneți, crezînd că tocmai în această scandaloasă extravaganță își are izvorul seva unei vieți noi și mai bune pentru artă.

Tipurile neobișnuite, socotite înainte drept capricii nebunești, apoi aberații vizuale ale unui bolnav (Justi, Hannah Lynch și alții), se explică, cu mai mult temei, ca un rezultat al unui originar ideal eroic, care are antecedente în istorie, de la cele îndepărtate conținute de vasele grecești și mozaicurile bizantine, pînă la cele mai apropiate și mai puternice din opera lui Tintoretto și care la Theotocópuli dobîndesc doar un accent mai apăsat ce corespunde exaltării artistului. Acolo unde înainte se obișnuia să se vadă numai lipsă de proporție și neclaritatea conturului, acum se vede ceva mai mult și ceva mai puțin, ca în anecdota lui Carducho, și se poate răspunde în acest caz și acelor Zoili care întreabă: — „Cum de nu vede domnia ta acest picior atît de rău făcut și nelalocul lui? — Nu l-am văzut, deoarece mi-l acopereați cu excelența și obiecția dumneavoastră". În cel mai prost tablou al lui El Greco prisosesc mereu linii și planuri spre a acoperi cu libertatea și fermitatea lor de construcție toate aparentele capricii. Ceea ce înainte nu era decît „neliniște sufletească" și „cruzime", cînd nu era o jalnică sărăcie coloristică, a ajuns să fie astăzi marea lui glorie, deoarece face din El Greco reprezentantul cel mai ilustru, între cei vechi, al unei noi estetici a culorii, care caută naturalul cu orice preț, și al cărui adevăr și importanță numai în epoca noastră puteau fi înțelese. Spectrele, care au speriat generația educată în cultul minciunilor voluptoase ale lui Paul Delaroche și Winterhalter, seduc acum prin puternica lor originalitate noile generații, care își doresc atît de mult revolta și urmăresc în artă, mai presus de orice, ceva care să trăiască.

Schimbarea de stil. Mai mult sau mai puțin explicit, toți cei ce scriu despre El Greco re-

cunosc și confirmă schimbarea subită, care, potrivit celor vechi, a cunoscut-o artistul, într-un anumit moment al vieții sale, în ceea ce privește tehnica. Dar din studiul nostru se deduce că există puncte esențiale ce trebuiesc rectificate în atare judecăți. În primul rînd, schimbarea care a avut loc. nu s-a făcut dintr-o dată și nici subit, nici măcar rapid, ci lent și continuu, deși manifestîndu-se prin impulsuri sau perioade alternative de o intensitate mai mare sau mai mică, așa cum se produce, în general, orice proces în organisme și în funcțiile lor. Încă de la primele tablouri ale lui El Greco, am văzut că apar cu claritate toți germenii care, odată cu scurgerea timpului și cu influența favorabilă a mediului, își vor pune o pecete atît de personală asupra operei. În al doilea rînd, nici nu se poate distinge bine între criza cu caracter general, referitoare la desen și culoare, și cea cu caracter special, care corespunde realismului, determinată în principal de influența castiliană; nici nu se bagă de seamă că în această ultimă fază persistă cu claritate urme ale manierei sale anterioare. Se uită, atunci cînd se împarte cu zel de simplificare stilul lui El Greco în două jumătăți succesive, una „foarte sus în culori generoase", și alta, cu „tușe aproape cadaverice" (Lostalot, p. 130), că, într-o etapă foarte avansată din a doua parte a vieții sale, căreia i se aplică ultima parte a caracterizării, au fost pictate, între multe altele, acele foarte frumoase, prodigioase armonii, cum ar fi *Încoronarea Fecioarei* de la capela San José, *Visul lui Filip al II-lea* și *Portretul lui Niño de Guevara*, în care totul poate fi întîlnit, mai puțin faptul că artistul ar fi pierdut simțul culorii, cum pretinde Solvay. Și dincolo de alte erori, ca cea ce pretinde, cum face Lefort, că amintește de „dezordinea candidă a unui începător", ceea ce nu este decît chintesență de reflecție, pură teologie picturală, se ignoră că exaltarea artistului nostru, mai treptată decît se crede îndeobște,

Scanned with OKEN Scanner

nu atinge punctul culminant decît în ultimii ani ai vieții lui El Greco, în mod analog, sub acest raport, cu Turner, contrar a ceea ce crede Robinson, atunci cînd stabilește, altfel cu multă justețe, o paralelă între cei doi pictori (p. 39); se ignoră, în sfîrșit, că nici măcar acestei ultime etape nu i se poate aplica simplificarea celor cinci culori din portretul de la Sevilla, teorie propagată cu succes încă de la prima remarcă făcută de Solvay, dar pe care faptele o infirmă categoric, dacă ne amintim doar, cum s-a mai spus, de *Înălțarea Fecioarei,* de la San Vicente din Toledo[12]. Nu există nicăieri, la El Greco, sărăcie cromatică. Pînă în ultima clipă, bogăție: cînd îi era necesară.

Critica spaniolă. În Spania, critica profesionistă, cea care cu o mai mare frecvență se exteriorizează în cataloage, cărți și discursuri academice, a urmat fluctuațiile celei străine cu privire la El Greco; dar niciodată nu a încetat să existe, la egalitate cu aceasta, un alt fel de opinie ezoterică, ce, fără a ieși la lumină pur și simplu ca cea specializată, a menținut viu cultul față de El Greco, păstrînd fie respectul, fie admirația pe care le-au resimțit pentru el concetățenii săi din Toledo și chiar Pacheco însuși. Acest curent nu putea să nu-și exercite influența și să nu iasă, din cînd în cînd, la suprafață. Astfel se înțelege de ce, în perioada mai puțin favorabilă lui El Greco, Lavice, scandalizat că a văzut două din portretele pictorului la Prado „plasate la aceeași înălțime și în același loc de onoare ca și cele de prim ordin ale lui Tițian, Velázquez, Van Dyck!", deplîngea faptul că „fiecare țară își are prejudecățile și necugetatele sale slăbiciuni" (p. 168). Aici întotdeauna a existat, la unii, un fond de duioșie entuziastă față de artist, o înclinație de a-l considera și a-l iubi ca pe ceva ce le aparține. Și astfel se produce acea curioasă incongruență, potrivit căreia corifeul

criticii de artă din țara noastră, timp de cincizeci de ani, don Pedro de Madrazo, cînd scrie ca specialist academic, îl clasifică pe El Greco în școala italiană *(Catálogo)* și vorbește de el cu o rezervă rece, iar cînd scrie pentru cei mulți îl preamărește și îl așază între marii maeștri ai școlii spaniole *(Almanaque de la Ilustración Española y Americana,* Madrid, 1880).

Bizantinismul. Nu este de mirare că, avînd în vedere posibilitatea și deprinderea de a privi numeroasele tablouri ale lui El Greco, atît de rare în afara Spaniei, pînă astăzi, aici au apărut și apoi au fost dezvoltate două importante remarci cu privire la pictor: una referitoare la bizantinismul său și alta la influența sa asupra lui Velázquez.

Prima s-a făcut simțită abia într-o perioadă recentă, provine din cercurile specialiștilor, din care nu a ieșit încă. Cea de a doua este veche și s-a încetățenit, devenind populară în lumea artiștilor și a admiratorilor lui El Greco. Originea artistului a servit, fără îndoială, de stimulent în căutarea influenței bizantine în tablourile sale, și este ciudat că s-a făcut cu atîta întîrziere. Din cîte cunosc eu, Madrazo *(Almanaque)* este primul care a remarcat acest caracter, aplicîndu-l culorii; Alcántara notează ceea ce este caracteristic; Justi îl aplică la compoziția *Batjocoririi* și la educația artistului; Constantopoulos insistă asupra ultimului aspect; Tormo îl identifică în expresia figurilor, iar Sanpere *(Hispania)* în tehnică, comparînd-o pe cea a lui El Greco cu datele pe care le conține manuscrisul de la Muntele Athos în legătură cu modul de a picta al cretanilor[13].

Se poate admite ca foarte probabilă inițiala educație cretană a lui El Greco și cred că este drept să acceptăm această ipoteză atîta timp cît date pozitive nu vor veni să spulbere indiciile atît de verosimile pe care ea se ba-

Scanned with OKEN Scanner

zează[14]. Rîvna constantă și hotărîtă pe care o pune pictorul în a-și menționa patria, pare a indica, mai mult decît amintirea unei simple note de referință familială sau îndepărtată și o vagă memorie infantilă, un anumit sentiment de dragoste, alimentat de nostalgia anilor tineri de ucenicie, petrecuți în insula în care s-a născut. Dar nu cred că aceasta ar fi suficientă prin ea însăși pentru a explica înrudirea, mai mult sau mai puțin reală, mai mult sau mai puțin depărtată, pe care din diferitele puncte de vedere indicate, și independent unii de alții, au semnalat-o criticii, între pictura bizantină și cea a lui El Greco. Dacă analizăm exactitatea și legitimitatea acestei impresii, mi se pare că la crearea ei contribuie mai multe elemente: nu toate în același grad și cred că fiecare dintre ele în mod separat nu ar fi capabil să o producă. Cel mai accesibil, cel mai de efect, la prima vedere, îl constituie lungimea disproporționată, împreună cu slăbiciunea și verticalitatea figurilor. Urmează apoi, uneori, împestrițarea lipsită de armonie, „neliniștea" coloritului, „crudele schițe" care creează aparența vagă a mozaicului; alteori, monocromia gri cenușie sau de culoarea ardeziei a unor figuri izolate, cum sînt *Sfinții Francisc,* care, și mai vag, ne duc cu gîndul la frescele și la picturile pe lemn de dinaintea lui Giotto. Urmează, în al treilea rînd, cu un caracter mai esențial decît cele anterioare, dar mai puțin frecvent și strident, gruparea semnalată în *Batjocorirea,* care seamănă, de exemplu, cu Cimabue, într-o lucrare analoagă, și tendința de a detașa enormele figuri izolate și fără pămînt, fără perspectivă, în opoziție cu cerul, concentrînd întregul interes în ceea ce este omenesc: figurile *Sfîntului Iosif,* de la Toledo, a *Sfîntului Petru,* de la Escorial, și a *Sfîntului Bernard,* de la Muzeul El Greco din Toledo etc. Omenescul este un simbol generic, iar pămîntul un alt simbol a cărui valoare se detașează

prin opoziție cu ceea ce este numai sensibil și concret. Dar elementul cel mai intens și mai de fond, și totodată cel mai constant, îl constituie ciudata intensitate expresivă a personajelor, care trăiesc numai în interior și pentru ele însele; absoluta absență a plăcutului, aerul lor bolnăvicios, de protest resemnat.

Toate acestea El Greco le datorează culturii și educației sale, care stau la originea idealismului său viu, mistic, misterios, trist: pronunțata simplificare a compozițiilor sale și expresivismul care îl duc la un extrem naturalism, la un naturalism anticipat, foarte modern, din toate timpurile.

Examinarea picturilor cretane va oferi date mai concludente, dar nota de orientalism pe care o întîlnim în opera sa, strania intensitate expresivă a personajelor și presupusa educație inițială, ne permit să vorbim de bizantinismul lui El Greco.

Culoare și tehnică. Dacă El Greco, așa cum sînt înclinat să cred, ar fi primit prima lui învățătură artistică în Creta, ar fi drept să căutăm acolo explicația stilului său; și, deși există excepții contrare, este probabil ca el să fi păstrat, și ar putea fi detectată în lucrările sale, vreo influență de la primii lui maeștri. Dar analogia între cele patru culori, ce sînt recomandate în manuscrisul de la Muntele Athos, și cele cinci ce apar pe paleta *Pictorului* de la Sevilla, spune mai puțin decît pare la prima vedere; deoarece, după cum am mai observat, extinderea paletei amintite la toată opera lui El Greco, fie și din ultimii lui ani, ar fi inexactă și arbitrară, trebuind să ne limităm doar a afirma că, altfel am greși, cu astfel de culori a pictat capul acela și, foarte probabil, și celelalte analoage. Dar în acest caz, El Greco nu a făcut altceva decît să abandoneze, în loc să urmeze, tradițiile cretane. În sprijinul celor spuse de noi vine un amănunt foarte semnificativ, cum este cel

Scanned with OKEN Scanner

referitor la a cincea culoare, roșul de roibă, care apare pe paletă; amănunt elocvent, pentru că indică două lucruri: independența cu care El Greco proceda față de vechile sale cunoștințe și drumuri pe care căuta ceea ce îl va distinge cel mai mult, nota sa personală, care nu are nimic de a face cu pictura cretană — delicatul gri al carnației fine. De altfel, originalitatea rezidă, mai mult decît în culori, în modalitatea de a le folosi, adică în procedeuri și în predominanța ce rezultă din tonuri și tente. Este logic să presupunem că Tristán va folosi aceleași culori ca și El Greco, și, totuși, tonalitatea sa nu a ajuns niciodată să fie asimilată. În nici unul din cele două aspecte nu apare clar relația lui El Greco cu rețetele cretane. În privința primului, ceea ce îl caracterizează pe artist, după cum am putut vedea de-a lungul studiului nostru, este tocmai uimitoarea și îndrăzneața multiplicitate tehnică, imposibil de a o reduce la formule, uneori atît de simple, iar alteori atît de vagi, cum sînt cele din manuscrisul grecesc. A se vedea, ca o confirmare, ceea ce spune despre tehnica lui El Greco Beruete, cel mai experimentat și mai inteligent critic spaniol din vremea noastră: „Procedeul său este o adevărată enigmă: pare cînd complicat, cînd atît de simplu încît poate fi urmărită dîra lăsată de lovitura de penel pe preparația roșiatică a pînzei. În general El Greco împăstează carnațiile fără exagerare, cu tușe mici, după care adaugă cîteva lovituri de penel definitive, foarte pronunțate, dar și foarte fine“ (p. 63). Iar cît despre a doilea, nici negrul și nici culoarea de asfalt nu constituie tonalitatea sa caracteristică, ci griul cenușiu și roz. Figurile sale sînt violete, exangui, cadaverice, dacă vreți, dar niciodată roșietice, negricioase sau de culoarea asfaltului, cum sînt vechile imitații false după tablourile sale, unde își are originea această idee atît de inexactă. Și este greu să-ți imaginezi

cum ar fi putut El Greco să scoată, din colo-ritul și din tehnica cretană, gama tentelor sale, uneori atît de lină, alteori atît de aspră; uneori simplificată, minunată și bogată, alte-ori „efecte de culoare din cele mai surprin-zătoare și armonii din cele mai delicate, în același timp cu contraste din cele mai ciudate și chiar din cele mai discordante . . . gradația valorilor din tablourile sale care este ea în-săși o învățătură . . . și alburile, cînd strălu-citoare și pure, cînd cu nuanțe de gri sau galben, dar întotdeauna de o calitate excep-țională“ (Beruete, p. 68).

Influențe primite. Nimic mai logic decît să cău-tăm în moștenirea acumulată, în ambianța în care s-a născut, în prima învățătură pri-mită, fondul primordial al calităților lui El Greco, dar să ne ferim să atribuim cu ușu-rință unei presupuse moșteniri de învățătură bizantină marile calități care l-au făcut ne-muritor pe artist. Geniala lui personalitate are rădăcini mai vechi, adînci și universale, decît pur și simplu cele ale unei prime și in-certe ucenicii tehnice. După ea, ceea ce în-tîlnim, cu o claritate deja perfectă, sînt pu-ternicele, evidentele influențe, atît ale artei italiene cît și ale naturii și vieții castiliene. Elementului originar i se datorează intensi-tatea ce o insuflă figurilor sale, dramatismul, preocuparea constantă pentru noi probleme picturale, atît de potrivnică imobilității mor-tificante a oricărui fel de canoane; incitarea crescîndă care îl duce pînă la extravaganță. Deși modelat și retopit de viguroasa sa origi-nalitate, din Italia provine tonul ideal al spi-ritului său, primul său colorit și ceea ce au esențial compoziția și procedeul său[15]. Iar Spa-nia i-a oferit cadrul propice pentru realis-mul său structural, pentru tristețea și atitu-dinile sale violente, pentru finețea carminu-rilor și griurilor sale. Aici a găsit o lume nouă pentru el, care trebuia să fie văzută în mod

Scanned with OKEN Scanner

inevitabil în altorelief de niște ochi străini, ce sfredeleau întotdeauna ceva diferit și ceva mai tipic, ce scapă probabil ochilor indigenilor, care n-au ieșit niciciînd din locurile lor, și care avea să fie tradus cu un spirit ca al său, aparținînd unei alte rase și altui popor, netocit de obișnuința contemplării zilnice a acestui mediu.

Pentru că acest pictor, străin ca și arhitecții și sculptorii care au venit în Spania și care au fost absorbiți de arta locală, este cel care dă tonul, mai mult decît oricare altul, în țara noastră, și toată lumea este de acord că el o reprezintă și îl tratează ca pe un spaniol. Pe unii îi absoarbe *arta*, în timp ce El Greco a disprețuit arta și pe artiști și a dăruit el artă: artă autentic națională, pentru că a fost absorbit de pămînt și rasă, de natură, de omenesc. Și fugind de sensibil și concret, el a căutat singurul lucru care în artă, ca și în orice altceva, ne *face liberi:* ceea ce nu este pieritor.

Există o notă care constituie, mai bine ca oricare alta, fondul originar și permanent al personalității picturale a lui El Greco, și anume: tonalitatea rece pe care o vedem apărînd vag încă de la primele lui tablouri, și care apoi se accentuează într-un mod exclusiv; folosirea, ca sistem, a seriei *cianice* a culorilor, a predominării albastrului asupra roșului pentru a căuta tonul, un lucru admirabil dată fiind originalitatea lui pentru acel timp, cînd pictura se mișca în cadrul seriei *xantice*, al tonalităților aurii și calde, duse la expresia lor cea mai înaltă de către Tițian. Cărui fapt i se datorește aceasta? Temperamentului individual al artistului? Primei învățături locale? Influenței lui Tintoretto, la care apare de asemeni acest caracter? Poate că tuturor acestora la un loc. Există un singur element cert: că odată cu venirea în Spania această notă se accentuează, se exacerbează de la o zi la alta, că ea traduce fidel,

cu o perfectă savoare realistă, tonul rasei și al pămîntului castiïian, și că grație ei, prin stinse și armonioase simfonii argintii și violete, El Greco lasă urma cea mai adîncă în cel mai mare dintre pictorii spanioli.

Influența asupra lui Velázquez. El Greco l-a influențat pe Velázquez; există ceva la Velázquez care provine de la El Greco. Această apreciere a fost, de demult, mult mai familiară și mai curentă decît cea a bizantinismului, printre artiștii și intelectualii spanioli, înainte de a fi, cum se întîmplă astăzi, printre criticii străini.

O atare idee se înfiripa cu ușurință din continua comparare, la Prado, a portretelor ambilor maeștri, ca să nu vorbim de influența exercitată tot timpul de Palomino, primul, poate, care a pus în circulație o asemenea analogie, atunci cînd afirmă în cartea sa, *Vida de Velázquez* (p. 481), că „în portrete l-a imitat pe Dominico Greco, deoarece capetele sale, credea el, nu puteau fi niciodată îndeajuns de celebrate". O altă relație indirectă mai stabilește Palomino între El Greco și Velázquez, afirmînd, atunci cînd se referă la anii de ucenicie ai acestuia din urmă, de la Sevilla, că „picturile care produceau ochiului său o mai mare armonie erau cele ale lui Luis Tristán, elev al lui Dominico Greco, pictor din Toledo, datorită felului său asemănător de a fi, gîndirii ciudate și ideilor pătrunzătoare; și din această pricină a fost declarat imitatorul său". Nu cunosc sursele din care s-a inspirat Palomino pentru a face astfel de afirmații; dar, independent de adevărul faptelor, nu le socotesc, mai ales pe prima, o glumă sau o invenție a biografului, ci cred, mai degrabă, că exprimă opinia din acea vreme.

Ar fi ușor să examinăm, pas cu pas, textele, pentru a vedea cum autorii au confirmat sau nu au contrazis și nici n-au pus la

Scanned with OKEN Scanner

îndoială relația dintre Velázquez și El Greco Repetata și integrala examinare a operei primului în epoca modernă a contribuit la convertirea acestei relații într-o înrudire intimă, mai mult, într-o puternică influență de la maestru la discipol. Pe un atare drum critica s-a angajat atît de vehement încît nu a întîrziat să vină firescul protest din partea biografilor lui don Diego, temîndu-se desigur că ar putea fi prejudiciată faimoasa independență a artistului. Stevenson și Beruete, deși ambii încep prin a recunoaște, primul în mod vag, cel de al doilea explicit, relația dintre El Greco și Velázquez, au căutat, primul, să anuleze opinia predominantă cu observații, după părerea mea, nu prea exacte, al doilea, să-i reducă dimensiunile, arătînd, cu claritatea și competența care îl caracterizează, doar ceea ce, după părerea sa, pictorul lui Filip al IV-lea a preluat de la cretan. Recunoașterea influenței este unanimă; și sînt gata să afirm că este unanimă și identificarea elementelor comune existente la cei doi artiști. Diferența începe atunci cînd se stabilește importanța ce trebuie atribuită acestui fapt.

Eu am fost de demult, și continui să fiu, dintre aceia ce o consideră extraordinară. Mi-am expus părerea în 1897 în *Boletín de la Institución Libre de Ensenãnza;* și acum, ca și atunci, consider că El Greco este un antecedent necesar în opera lui Velázquez, că personalitatea artistică a acestuia, în multe din aspectele sale, este inseparabilă de opera lui Theotocópuli și că, fără ea, judecînd după fapte, nu ar putea fi explicată în mod corespunzător. Și am norocul că fina analiză a lui Beruete, autoritatea cea mai mare, mi-a confirmat implicit, în ciuda moderației sale, părerea în această privință. Firește că ilustrul critic, îmbinînd deplina seninătate de judecată cu moderația limbajului, începe prin a ne avertiza, referitor la relația lui Velázquez cu El Greco, că „n-ar trebui să-i exagerăm

Scanned with OKEN Scanner

consecințele, asemeni celor ce susțin că va veni poate ziua cînd Velázquez va trece drept discipol al lui El Greco" (p. 66). Puțin contează sensul literal al cuvîntului „discipol". Velázquez nu l-a cunoscut personal pe El Greco, la moartea căruia el avea cincisprezece ani; dar ar fi oare exagerat să-i aplicăm o asemenea părere, după următoarele observații ale d-lui Beruete?: „În această perioadă a vieții lui Velázquez s-a produs un fapt demn de a fi remarcat, după ce se constituise personalitatea și independența artistului. Este vorba de influența indiscutabilă pe care au exercitat-o în acel timp asupra lui tablourile lui El Greco. El le-a văzut și studiat fără îndoială la Toledo . . . Velázquez, care se sustrăsese influenței lui Rubens și care scăpase de seducția exercitată de operele venețienilor, a găsit fără îndoială la El Greco ceva superior pe care se străduie să și-l însușească" (p. 66). Trebuie să atragem atenția că acest „ceva superior", pe care Velázquez a căutat să și-l însușească, nu era, după cum am spus, accesoriul, ci nici mai mult nici mai puțin decît acele trăsături caracteristice ale lui El Greco ținînd de colorit, de marea problemă care îl preocupa.

Este adevărat că biograful, atît de zelos în apărarea independenței artistului, afirmă răspicat că „n-a făcut loc nici unei influențe străine; cea a lui El Greco, pe care am semnalat-o, se limitează la adăugarea unora din trăsăturile acestui extraordinar artist la cele pe care le avea deja Velázquez" (p. 197). Dar ce influență, fie ea mică sau mare, rezidă oare în altceva decît în însumarea unor trăsături la cele deja existente? Important este să stabilim profunzimea și importanța lor, care nu se măsoară decît prin însăși valoarea acestor trăsături. Și iată însemnătatea pe care Beruete le-o acordă: „Velázquez n-a avut niciodată o paletă exuberantă; el nu folosea decît culorile necesare obținerii acelor degradeuri

Scanned with OKEN Scanner

în care sînt îmbinate toate tentele de gri. Și ajunge astfel, grație finețiі cu care sînt determinate raporturile între diferite valori, la armonii de o supremă distincție. Datorită acestei trăsături, mai degrabă decît faimosului său naturalism, Velázquez trebuie considerat astăzi drept cel mai original dintre pictori; și ea este cea care îi conferă influența ce o exercită asupra artei contemporane" (p. 196).

Or de unde provin aceste tonuri stinse, în care se combină toate tentele de gri, aceste armonii de supremă distincție, care fac din Velázquez cel mai original dintre pictori și cărora le datorează marea influență exercitată asupra artei contemporane? Același autor ne-o spune: „Adoptarea de către Velázquez a unor tente gri argintii în coloritul carnației, folosirea unor carminuri, o mai mare libertate de execuție . . . acestea sînt punctele în care se face simțită influența lui El Greco . . . Lui îi datorează o anumită finețe a coloritului, o armonie de tonuri gri de mare distincție pe care pînzele sale nu le aveau pînă atunci" (p. 69). „Studierea operelor lui El Greco îl învață să folosească griurile fine în coloritul carnației și îi îmbogățește paleta cu mai multe culori noi" (p. 114).

După asemenea afirmații, făcute nu de un modernist vehement admirator al lui El Greco, ci de cel mai senin și tehnic biograf al lui Velázquez, și în același timp cel mai zelos apărător al independenței sale, cred că există destul temei spre a afirma că Velázquez, adevăratul Velázquez, nu poate fi conceput, în deplina sa desfășurare, fără El Greco, și că nu există o sintagmă mai nimerită pentru a caracteriza relația existentă între amîndoi decît cea de la maestru la discipol. Într-un asemenea sens, și spre faima amîndurora, El Greco a fost unicul maestru al lui Velázquez, iar Velázquez unicul discipol al lui El Greco.

Scanned with OKEN Scanner

Elevii săi oficiali. Istoricii de artă au indicat, ca atare, încă de demult, pe fiul său Jorge Manuel, pe Fray Mayno, pe Orrente și pe Tristán. De primul, în afară de retablul de la Titulcia (cap. X), nu cunosc decît un singur tablou: copie de mici dimensiuni a *Batjocoririi*, de la Prado, de a cărei autenticitate am putut să mă conving, confruntînd semnătura pe care o poartă: *Jorge Manuel Theotocópuli*, cu altele ale aceluiași, pe care le-am identificat în Arhiva de contracte și în cea a orașului Toledo. Copie insignifiantă, dar de mare valoare documentară, căci dă în vileag, după cum s-a mai spus, mîna care trebuie să fi executat atîtea altele anonime, între rele și mediocre, ce nu pot fi confundate cu operele autentice, dar sînt confundate cu ele din pricina ambianței familiale, replicilor după unele lucrări, contemporaneității execuției și uneori a vreunei tușe a maestrului, în al cărui atelier au fost probabil realizate. Jorge Manuel, ca pictor, este aproape *fabulos*.

De Mayno și Orrente n-avem de ce vorbi. Cel care le cunoaște opera este mereu surprins cînd află că amîndoi au trecut prin atelierul lui El Greco. S-ar putea ca un anume caracter bizar ce se observă în *Adorația Magilor*, a lui Mayno (nr. 886 la Prado), să fie rezultatul acestei influențe. Este tot ce se poate semnala. La Orrente nici măcar atît. Atît în tablourile originale, de exemplu, în unul din cele mai bune, *Maica Domnului aruncă Sfîntului Ildefonso felonul* din sacristia catedralei din Toledo, cît și în imitațiile sale după pictorii Bassano, nimic nu amintește de El Greco, nici ca spirit și nici ca factură.

Cu Luis Tristán se petrece același lucru. Este de mirare cum a trecut acest pictor, și mai trece încă în opinia generală, ca un fel de al doilea El Greco, și, de multe ori, chiar superior lui. Ca elev preferat, el execută, la recomandarea maestrului, acele comenzi importante, pe care acesta, în ultimii ani, nu

Scanned with OKEN Scanner

vroia sau nu putea să le ducă la bun sfîrșit, și este firesc să se creadă că nimeni nu se afla într-o situație mai favorabilă spre a fi influențat și a-și însuși stilul lui. Și aici, desigur, trebuie să-și fi avut originea acea legendă, consolidată apoi — pentru observația superficială, cu care mulțimea se mulțumește — nu atît de servila imitație a unora dintre compozițiile sale, așa cum este *Sfînta Treime*, din Sacristia ostensoriilor a catedralei din Sevilla[16], ci de mulțimea de *Hristoși morți* și de triști *Sfinți Francisc*, și unii și alții pe fundaluri întunecate, cu care Tristán și slabii săi imitatori și necunoscuți copiști au invadat Spania. Aici sfîrșesc toate afinitățile lui Tristán cu El Greco. Dacă acesta nu l-a influențat, în schimb tablourile primului au influențat, pînă de curînd, spre discreditarea lui, căci ochiul neexperimentat, incapabil de o analiză fină, și ca urmare a sugestiilor oferite de datele biografice, a ajuns să confunde operele celor doi și i-a atribuit maestrului de-a lungul timpului numai trăsăturile care îi aparțineau exclusiv elevului. Confuzie de care nu este scutită, uneori, nici măcar critica cea mai bine intenționată, deși lipsită de experiență; și așa se face că Lefort reproduce în a sa *Historia de la pintura española*, ca aparținînd lui El Greco, *Sfînta Treime* a lui Tristán, de care am vorbit mai înainte, că Symons analizează *Retablul* de la Santa Clara din Toledo, realizat tot de elev, ca o operă tipică, de tinerețe, a maestrului; și atîția alții, a căror enumerare ar fi fastidioasă, care îi atribuie în mod pripit tente opace și tonalități roșietice și de asfalt, pe care nu le-a avut niciodată și care sînt caracteristice pentru Tristán și imitatorii săi. Capodopera acestuia, *Retablul* de la biserica parohială din Yepes, mai există încă, și poate confirma două lucruri: că pictura lui nu a depășit limitele unei insignifiante mediocrități și că nu a izbutit să-și însușească nici una din trăsăturile, fie

Scanned with OKEN Scanner

de caracter, fie de tehnică, ce îl disting pe El Greco.

Velázquez, elevul lui independent. Fiind tot atît de periculos ca maestru pe cît este de dificil ca model, Velázquez a fost singurul capabil să învețe de la el cu folos, însușindu-și cele două elemente esențiale, pe care le conținea pentru viitor opera lui: pe de o parte, ceea ce El Greco nu spun că a descoperit, ci a afirmat, ca nimeni altul înaintea lui, și o dată pentru totdeauna, și ceea ce trebuia să lărgească orizontul artei, deschizînd o nouă eră coloritului; iar pe de alta, acea înaltă idealitate, la care nimeni n-a ajuns cu penelul, ca El Greco, în țara noastră, și din care izvorăște toată eleganța, noblețea, distincția și aerul cavaleresc, care îi leagă pe cei doi artiști și care constituie patrimoniul comun, aproape exclusiv, al amîndurora în pictura spaniolă. Realismul ideal al lui Theotocópuli a făcut să se stingă, la Velázquez, ultimele urme ale pictorului de *bodegones* și a făcut din autenticul său realism prozaic un nu mai puțin autentic realism poetic. În schimb, cu supremul talent ce îl caracterizează, el știe să se sustragă oricărui element al lui El Greco ce ar fi putut să-i dăuneze. Elimină ceea ce, vlăguit și sortit pieirii, nu mai avea cum să rodească într-o nouă epocă: reminiscențele epico-eroice, care-l leagă pe El Greco de Italia, de Renaștere și de educația clasică, dinamismul baroc, extravaganța, și respinge acele calități care, fiind foarte personale, sînt neasimilabile sau se transformă în alterare decadentă, atunci cînd trec, printr-un artificiu forțat, într-un alt temperament. Acestea erau: ambianța de mistică tristețe, izul de intelectualitate conceptuală și intensa exacerbare a compozițiilor și figurilor lui El Greco. La don Diego întîlnim doar o liniștită și senină contemplare, umor fin, absența unor pretenții intelectuale, suflet ponderat, dreaptă măsură —

Scanned with OKEN Scanner

cine știe dacă uneori nu este prea dreaptă, căci continua corectare și faptul că nu s-a înșelat niciodată își au și ele prețul lor —, cel mai perfect echilibru care, insuflînd viață pînzei, s-a realizat de-a lungul tuturor timpurilor. Nu există în acest sens o contradicție atît de radicală, o antiteză atît de violentă ca cea pe care o oferă caracterele celor doi artiști. Velázquez l-a păstrat pe al său neatins; firește, nu pentru că n-ar avea influențe, care sînt inevitabile, ci pentru că a știut să retopească în creuzetul personalității sale ceea ce a învățat de la Theotocópuli. Originalitatea sa este intangibilă. Pictura n-a produs, probabil, una mai esențială. Dar nu pentru aceasta se sustrage el așa cum nu s-a sustras nimeni, inclusiv Fidias și Michelangelo, legilor istorice. Cele spuse sînt suficiente pentru a demonstra că autorul *Meninelor* are rădăcini adînci și bogate în Dominico al nostru.

Pentru a confirma aceasta există alte fapte foarte semnificative, deși de mai mică importanță. Cele două compoziții religioase, realizate de Velázquez în ultima perioadă, sînt impregnate de sugestii venite de la El Greco. *Încoronarea Fecioarei* (nr. 1168 la Prado) pusă în relație cu cele de la San José din Toledo, de la Illescas și cu cea care a aparținut lui don Pablo Bosch, astăzi la Prado[17], precum și fundalul *Schimnicilor* (nr. 1169), comparat cu peisajul din *Sfîntul Francisc*, aparținînd lui Zuloaga, sînt lucruri prețioase pentru a analiza ceea ce Velázquez a luat și ceea ce a respins de la El Greco, pentru a ne arăta cum se poate face o operă originală cu motive străine, adică pînă la ce punct se împacă influența exercitată asupra artistului cu independența sa. Dacă n-ar exista asemenea antecedente, nu m-aș aventura să semnalez analogii între portretele celor doi pictori, căci, la urma urmelor, formulele lor erau atunci prea comune și generalizate; dar cînd, nu numai în tablourile amintite, ci pînă și în *Lăncile* (nr. 1172)

Scanned with OKEN Scanner

se pot întîlni vagi reminiscențe din compoziția *Sfîntului Mauriciu*, fie în echilibrarea grupurilor, fie în dispunerea figurilor, în aranjarea sulițelor și halebardelor și în detalii ale acelorași lănci, nu mi se pare riscant să decopăr o înrudire între *Pompeyo Leoni* și *Montañés*, precum și între *Niño de Guevara* și *Inocențiu al X-lea*. Amintirile pătrund, uneori, pînă în cele mai mici amănunte. Cine ar putea tăgădui că acele capete de îngeri plasate la picioarele Fecioarei din *Încoronarea Fecioarei*, de Velázquez, păstrează cea mai strînsă analogie cu cele pe care El Greco le-a plasat la picioarele lui *Hristos*, din a sa *Sfînta Treime*, de la Muzeul Prado? Pe de altă parte, nu eu, ci Beruete este cel care observă că armura *Contelui de Benavente* (nr. 1193 la Prado) „amintește prin culoarea și reflexele sale de cea pe care o poartă principalul personaj din *Înmormîntarea contelui de Orgaz* . . .“ (p. 70), și că în *Portretele ecvestre ale Contelui-Duce* și cel al lui *Filip al IV-lea* (nr. 1181 și 1178 la Prado), la fel ca în *Lăncile*, într-un colț, „se vede o foaie de hîrtie desfășurată și albă întru totul asemănătoare cu cea care poate fi întîlnită în unele tablouri ale lui Theotocópuli . . .“ (p. 112).

Cunosc două dovezi ale înaltei prețuiri pe care trebuie să o fi avut Velázquez pentru El Greco. Cele trei tablouri ale acestuia, care, în afară de *Sfîntul Mauriciu* și *Gloria*, se află la Escorial, au fost aduse de Velázquez la Mănăstire, atunci cînd din ordinul regelui a mărit și aranjat colecțiile sale[18]. Și printre tablourile găsite în „casa Principelui după moartea lui Diego Velázquez“, adică acolo unde pictorul își avea locuința în Alcázar, trei erau ale lui El Greco și toate trei portrete: „un cap de cleric“ . . ., „un bust de femeie“ . . . și „un bătrîn de demult“ (*Documentos*, p. 423).

Iată, în sfîrșit, o dovadă a simpatiei artistice a celor doi pictori. Pentru El Greco, am amintit deja ceea ce însemna Michelangelo:

Scanned with OKEN Scanner

„un om de treabă care nu știa să picteze". Velázquez, răspunzîndu-i lui Salvator Rosa, înclină să susțină, „ca să spun adevărul, Rafael nu-mi place defel" ... că „ce-i bun și mai frumos se află la Veneția" ... și că „Tițian e-acela ce poartă stindardul"[19].

Velázquez i-a admirat pe venețieni, dar nu i-a imitat decît prin intermediul lui El Greco. Natura lui de pictor, ca și a acestuia, era fundamental analitică și antidecorativă. De aceea, nici unul dintre ei nu a cultivat fresca, și nici marile compoziții înlănțuite într-un ciclu. Au căutat, înainte de toate și mai ales, sufletul lucrurilor, scena simplificată, traducerea a ceea ce este pur individual, actualitatea și tabloul contemporan, executarea unui fragment. Și, uniți în aceasta, ca și în complicata problemă a culorii, ei deschid împreună porțile artei moderne.

Glorificarea actuală. Pare indiscutabil faptul că Velázquez constituie influența capitală pe care pictura modernă o primește de la cea veche. Spre a dovedi aceasta, atunci cînd se analizează „lecțiile de realism și impresionism" pe care i le datorează marelui artist arta contemporană, Stevenson consacră acestui aspect partea cea mai bună a lucrării sale. Am văzut, pe de altă parte, ce gîndește Beruete, care extinde influența lui Velázquez, influență pe care Richard Muther[20] o semnalase asupra lui Millais și Whistler, și la alți pictori, coroborînd observația acestuia, potrivit căreia „problema, a cărei soluție este căutată în acest secol, adică: reprezentarea obiectelor în atmosfera de lumină și aer, și nu numai în liniile și formele lor, cum se procedase pînă acum, este o problemă nouă în istoria artei, excepție făcînd doar opera lui Velázquez". Aceasta a fost, mai degrabă, cucerirea lui prin excelență, salvgardarea mai fermă și mai pozitivă a independenței pictorului, decît iluzoriile ficțiuni de imposibile

Scanned with OKEN Scanner

autohtonii. Dar era timpul, după părerea mea, să se recupereze partea mică pentru unii, mare pentru alții, printre care mă număr și eu, parte care, pînă la urmă, în amintita influență, îi revine lui El Greco. Retras la Toledo, aproape total necunoscut în afara Spaniei, el n-a exercitat această influență, după cum am văzut, decît indirect, prin Velázquez, prin acele trăsături afine pe care le avea cu acesta și prin care Theotocópuli l-a anticipat pe pictorul de Curte.

Fiind făcut să scandalizeze și nu să atragă, a ascuns ceea ce era genial în spatele a ceea ce era extravagant, și era nevoie de noi și puternice valuri de scandal pentru a se împlini prima parte din ceea ce prevestise Paravicino în sonetul său:

„. . . și ciudățenia lui
o vor admira, dar nu și imita toate
timpurile".

Aceste valuri acționează deja cu forță, și de aceea, pînă în zilele noastre, nu a fost admirat, cu sincer entuziasm, adevăratul El Greco, întregul El Greco, nu numai cel înțelept, pe care l-a admirat și imitat Velázquez, ci și cel scandalos, cel disonant, cel extravagant, cel *nebun*. Arta și caracterul său straniu au dat naștere legendei culte a schimbării de stil pentru a nu fi confundat cu Tițian, și celei populare a nebuniei sale, care a renăscut cu un aer doct. Unii vorbesc de paranoia, alții de astigmatism.

Dar însuși El Greco a pronunțat cu claritate și justețe cuvintele, cele care erau necesare spre a zădărnici cu anticipație acele vane încercări de a-i interpreta arta. Răspunzînd la obiecțiile referitoare la canonul proporțiilor de înălțime pe care îl folosea în retablul de la capela Obalde[21] a bisericii San Vicente din Toledo (astăzi la muzeul Santa Cruz), el exclamă: „Faptul de a fi pitică este lucrul cel

Scanned with OKEN Scanner

mai rău pe care poate să-l aibă orice fel de formă". El Greco vedea deci normal: era conștient că figurile sale erau lungi și picta cum picta în conformitate cu o moștenire acumulată și cu niște principii estetice. Și trebuie să mai adăugăm, pentru a fi mai exacți, în consonanță cu nativa sensibilitate a spiritului său. O altă descoperire dintre cele erudite[22] vine să clarifice această chestiune. Clovio povestește că „s-a dus la El Greco pentru a ieși să dea o raită prin oraș fiind un timp foarte frumos, soare primăvăratic, foarte plăcut, ce umplea de veselie orașul cu aer sărbătoresc. Am rămas stupefiat — spune el — cînd, intrînd în atelierul lui, am văzut trase complet toate perdelele încît abia se mai puteau distinge lucrurile, iar pe el, așezat pe un scaun, fără să lucreze și nici să doarmă. N-a vrut să iasă cu mine pentru că lumina zilei îi tulbura lumina interioară".

El Greco nu dormea, visa, era un *visător*, și ceea ce ambiționa să picteze nu erau lucrurile reale oferite de simțuri, ci *visările*. Așa și numai așa poate fi explicată arta lui. În această extremă rezidă îndeosebi rațiunea fundamentală a motivului pentru care *trăiește* El Greco intens ca forță inspiratoare în zilele noastre. Sinteză perfectă între orientalism și occidentalism, moștenire de autentică expresie spirituală, intimism și canoane bizantine, tehnică și colorit venețiene, obsesie a culorii, gamă rece cianică, corporalitate și dinamism romane, gravitate, asprime, exacerbare și misticism spaniole. Arta lui va rămîne efortul cel mai genial și mai împlinit pentru a transmite pînzei dinamismul pur, frenezia spirituală, mișcarea. În acest sens El Greco este un baroc. El simbolizează triumful individualității. Profet al întregii renașteri idealiste, numai epocile de neliniște și visare sînt cele prielnice, nu numai spre a-l înțelege și ierta, ci și spre a-l admira și a pretinde să-l urmăm

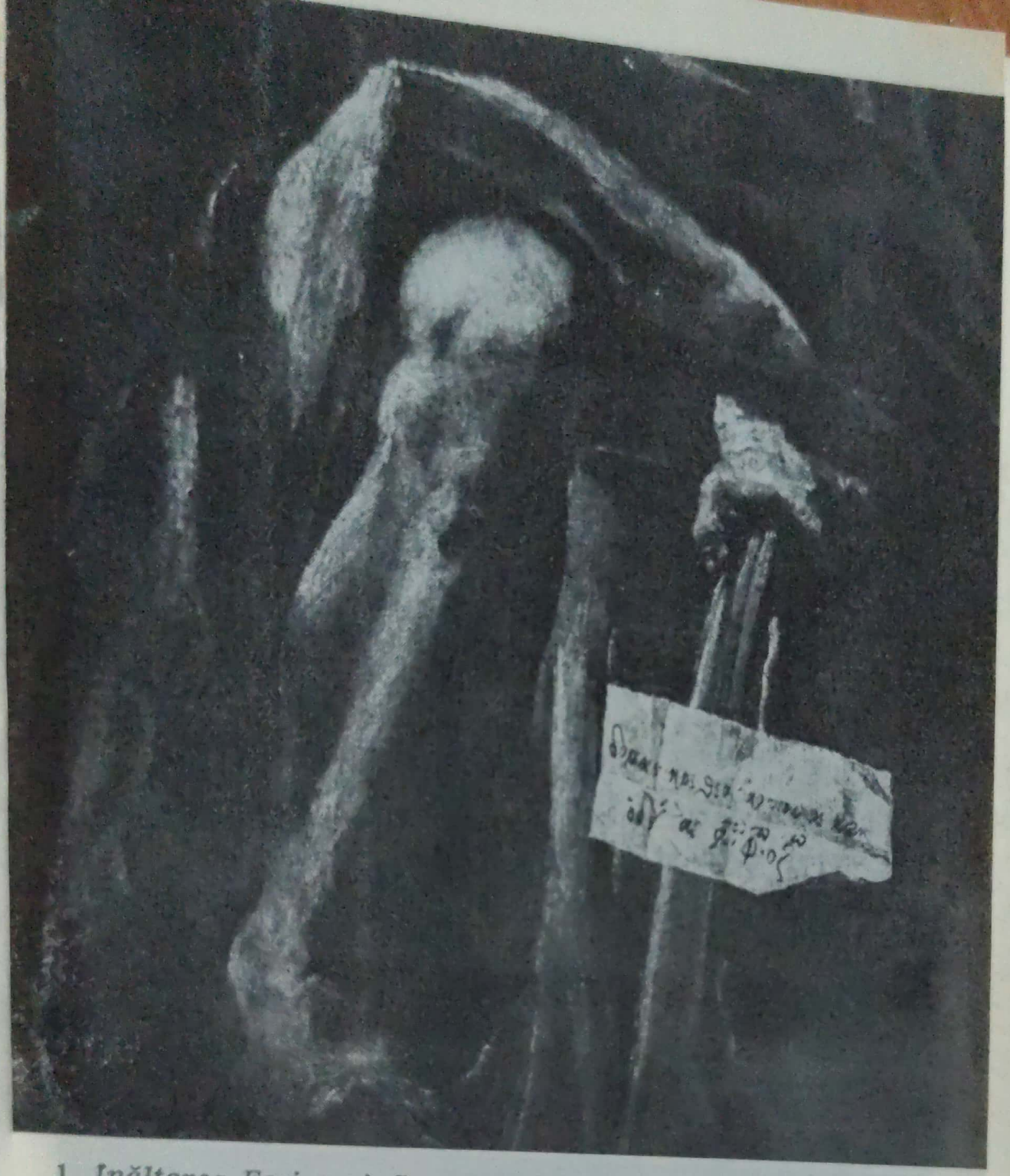
Scanned with OKEN Scanner

pe de-a întregul: pe adevăratul El Greco, pe visătorul, pe nebunul.

Firește că mișcarea de admirație a trebuit să fie pregătită încet și intermitent. Fortuny păstra, ca pe un scump odor, un tablou al lui El Greco, în vremea în care aproape nici un artist din spațiul european nu știa și nu se interesa de Dominico al nostru; Millet avea un altul, cumpărat la moartea sa de Degas, și pe care acesta l-a păstrat pînă la sfîrșitul vieții; și aceste fapte sînt destul de semnificative pentru modul în care a avut loc reabilitarea lui El Greco în arta modernă, dacă se ține seama de temperamentul independent și novator, fiecare în felul lui, al celor trei pictori. În anii ce s-au scurs de la schițarea planului acestei lucrări, admirația, înainte sporadică și individuală, s-a generalizat și a devenit publică, ajungînd să pătrundă pînă în sanctuarele oficiale. Un grup de literați și artiști catalani, dintre cei educați în Montmartre, dintre cei ce trăiau mai intens viața universală în interiorul Spaniei, i-a ridicat la Sitges o statuie lui El Greco, organizînd în cinstea sa serbări romantice și purtînd într-o procesiune tablourile sale pe *Cau Ferrat*, așa cum despre florentinii din secolul al XIV-lea s-a spus că au purtat-o pe Santa Maria Novella, Madona lui Cimabue. Scriitorii spanioli, ultimele generații de „intelectuali“ fac din El Greco una din temele lor favorite, îl citează fără încetare, se inspiră din tablourile sale, se recreează în locurile în care a trăit, respiră ambianța lui, îi descifrează semnificația, folosesc din el tot ce pot și, cu o dragoste purificată, pun tot sufletul în frumoasa activitate educativă de a face ca El Greco să pătrundă în simțirea și în conștiința populară.

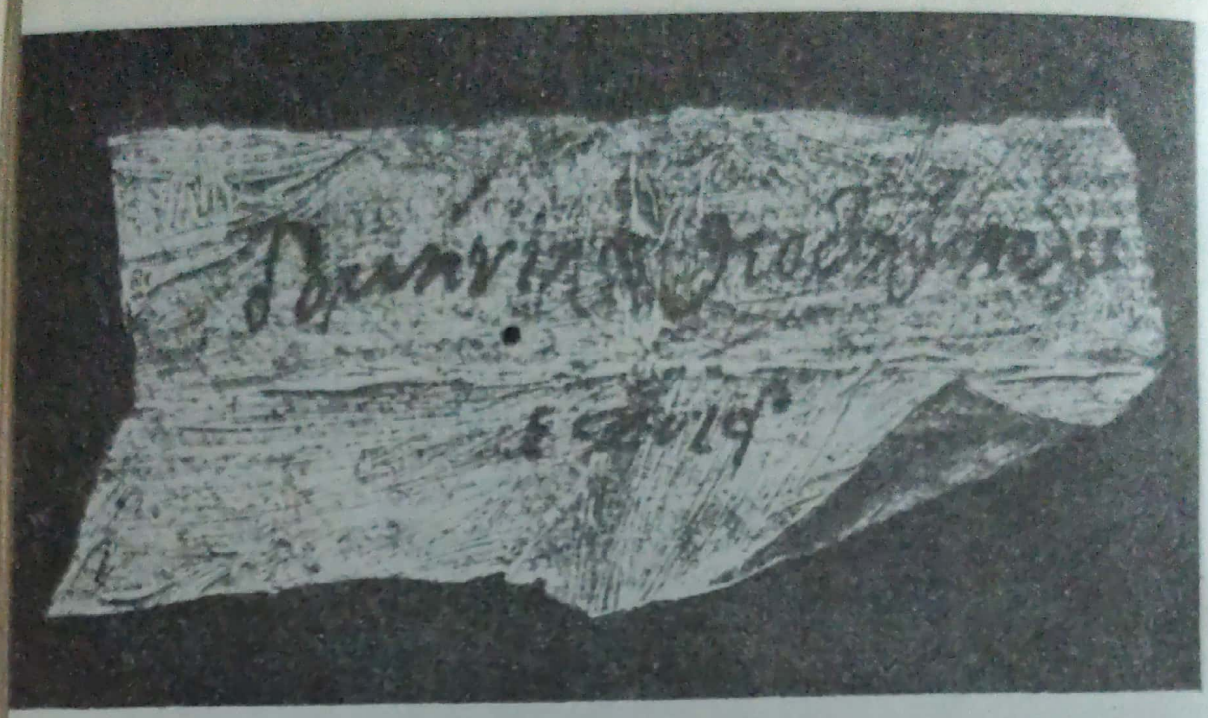
Pictori și critici cu temperamente din cele mai diferite împărtășesc un cult fervent pentru uitatul artist. Marile reviste ilustrate și ziarele din întreaga lume l-au popularizat cu articole și reproduceri după operele sale.

Scanned with OKEN Scanner



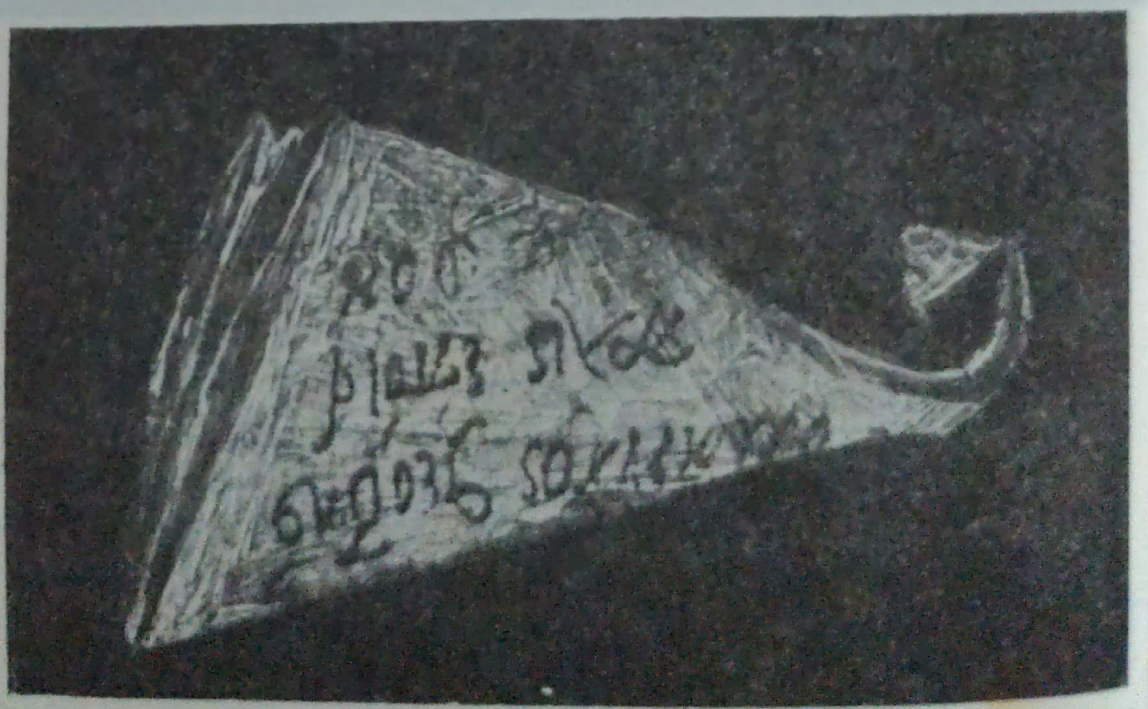
1. *Înălțarea Fecioarei.* Semnătura

Scanned with OKEN Scanner



2. *Sfîntul Andrei și Sfîntul Francisc.* Semnătura

3. *Înmormîntarea contelui de Orgaz.* Semnătura



Scanned with OKEN Scanner

4. *Iconografia lui El Greco*

Vindecarea orbului

Batjocorirea

Sfintul Mauriciu

Inmormintarea contelui de Orgaz

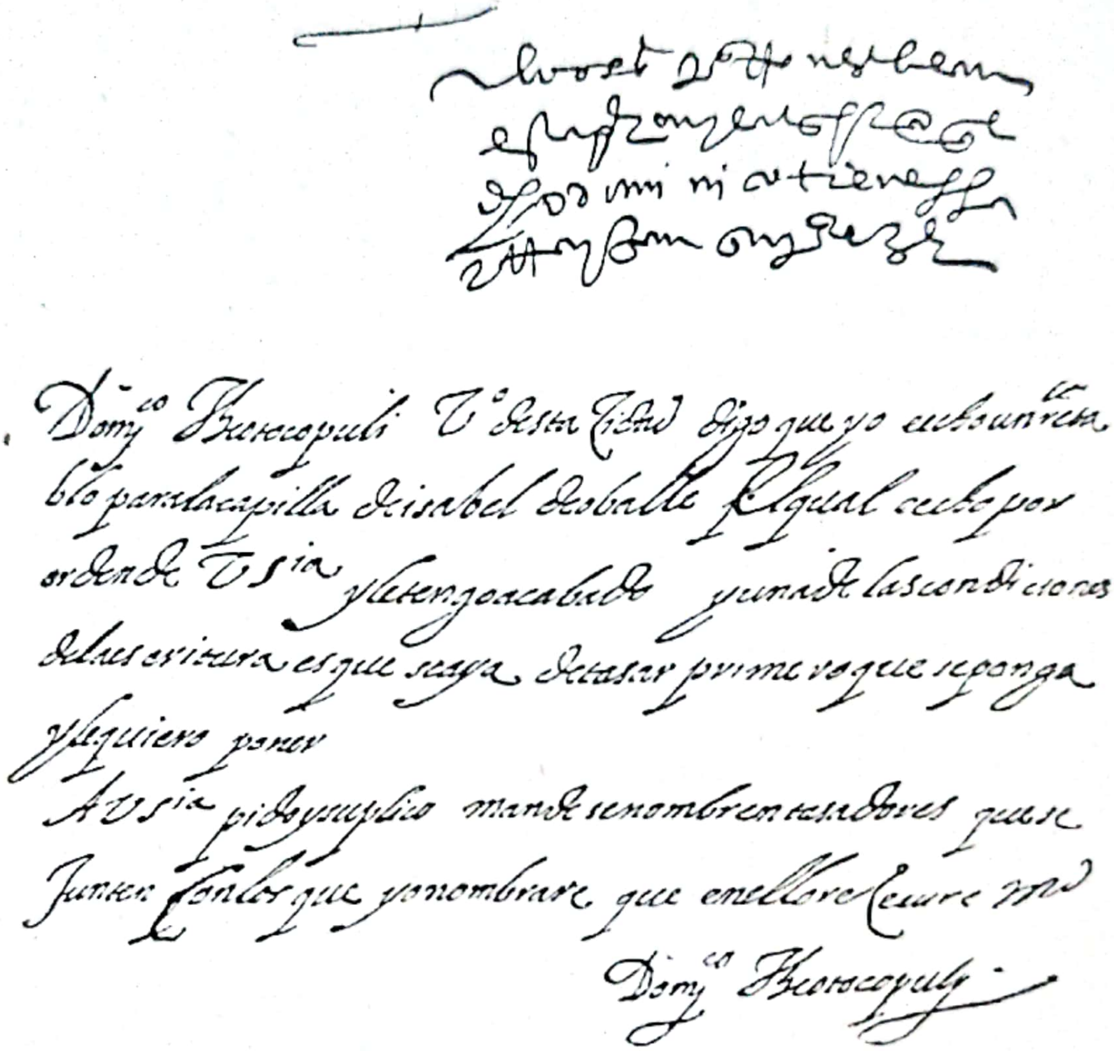
Batjocorirea

Sfinta familie

Sfinta familie

Portret

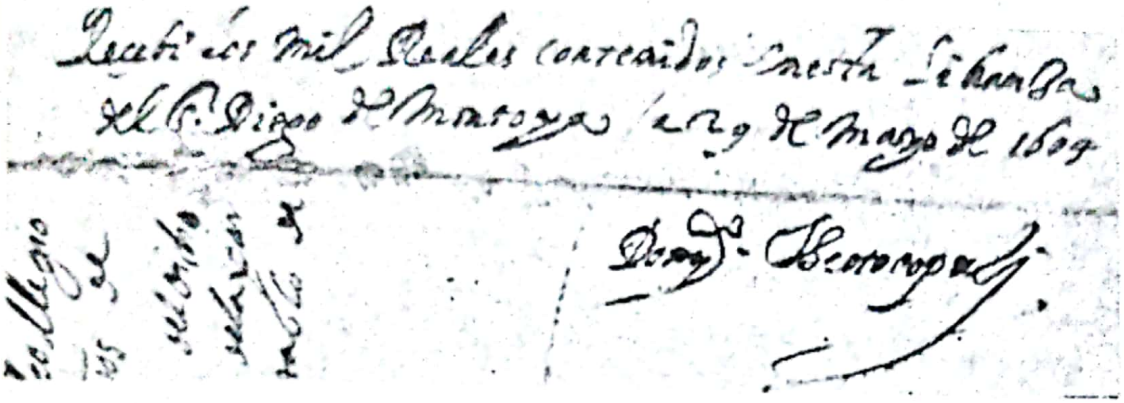
Scanned with OKEN Scanner

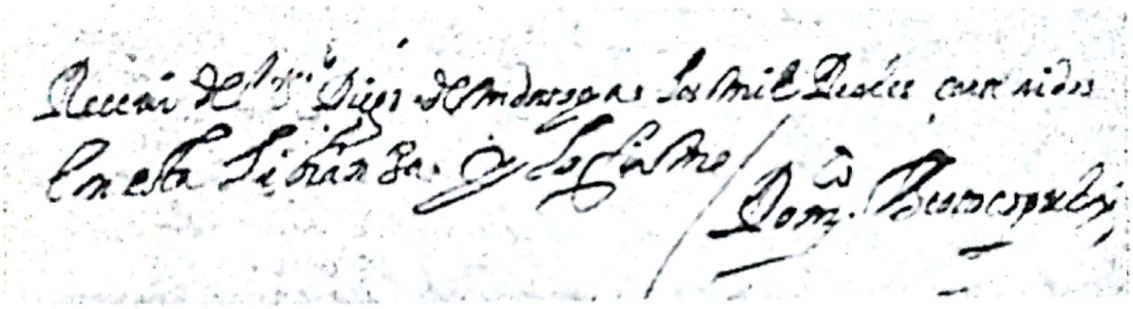


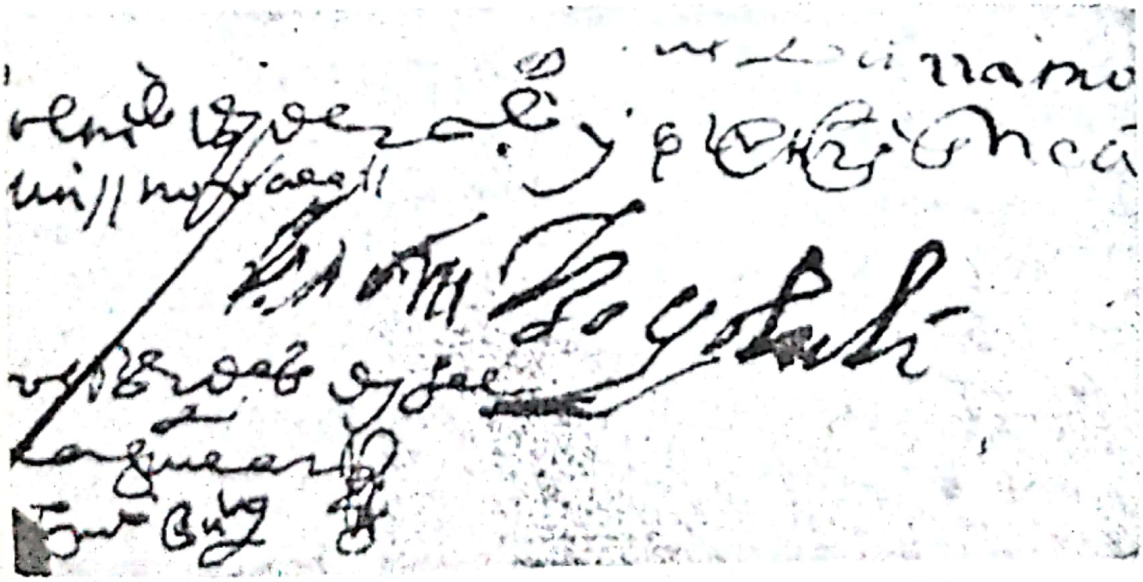
Domi.co Theotocopuli V.o desta Ciudad digo que yo e echo un reta-
blo para la capilla de isabel de oballe el qual e echo por
orden de V. S.ia y le tengo acabado y una de las condiciones
de la escritura es que se aya de tasar primero que se ponga
y le quiero poner
A V. S.ia pido y suplico mande se nombren tasadores que se
junten con los que yo nombrare que en ello recibire md
Domi.co Theotocopuli

5. Autograf

6. Autografe







Scanned with OKEN Scanner

7. Cartierul Del Tránsito în vremea lui El Greco
(Preluat din planul ce figurează în *Vederea orașului Toledo*, pictat de El Greco)

1 — Casele principale ale marchizului de Villena, în care a trăit El Greco
2 — Casele bătrînei ducese
3 — Sinagoga
4 — Spitalul Corpus Christi sau Juan de Dios
5 — Biserica parohială Santo Tomé
6 — San Cristobal
7 — Spitalul de copii (catolici)
A — Plaza del Marqués

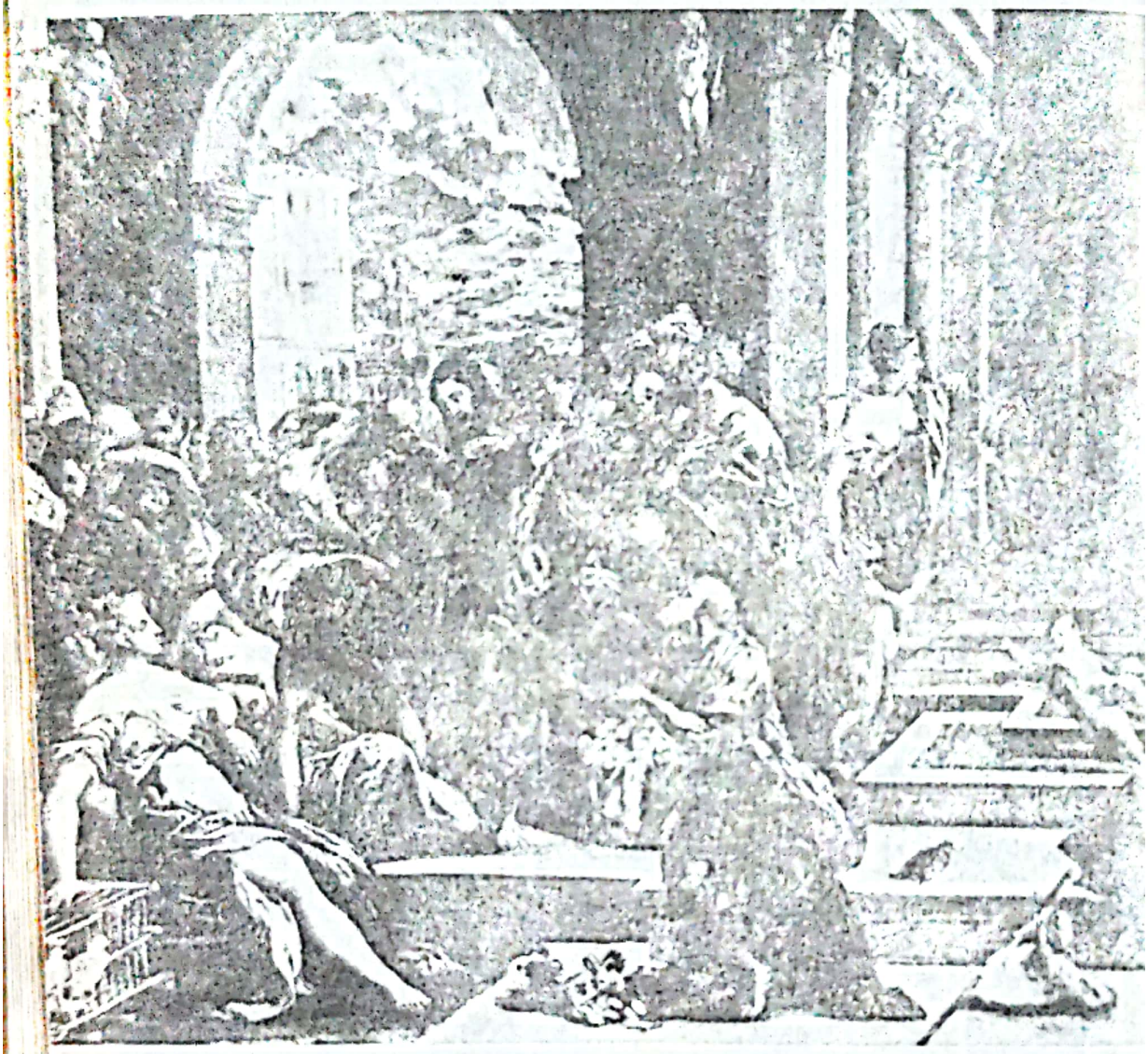
Scanned with OKEN Scanner

8. *Vindecarea orbului* (nr. cat. 40)

9. *Vindecarea orbului* (nr. cat. 41)

Scanned with OKEN Scanner

10. *Hristos izgonindu-i pe negustători din templu* (nr. cat. 44)



Scanned with OKEN Scanner

11. *Hristos izgonindu-i pe negustători din templu* (nr. cat. 45)

12. *Hristos izgonindu-i pe negustători din templu.* Fragment (nr. cat. 45)

Scanned with OKEN Scanner

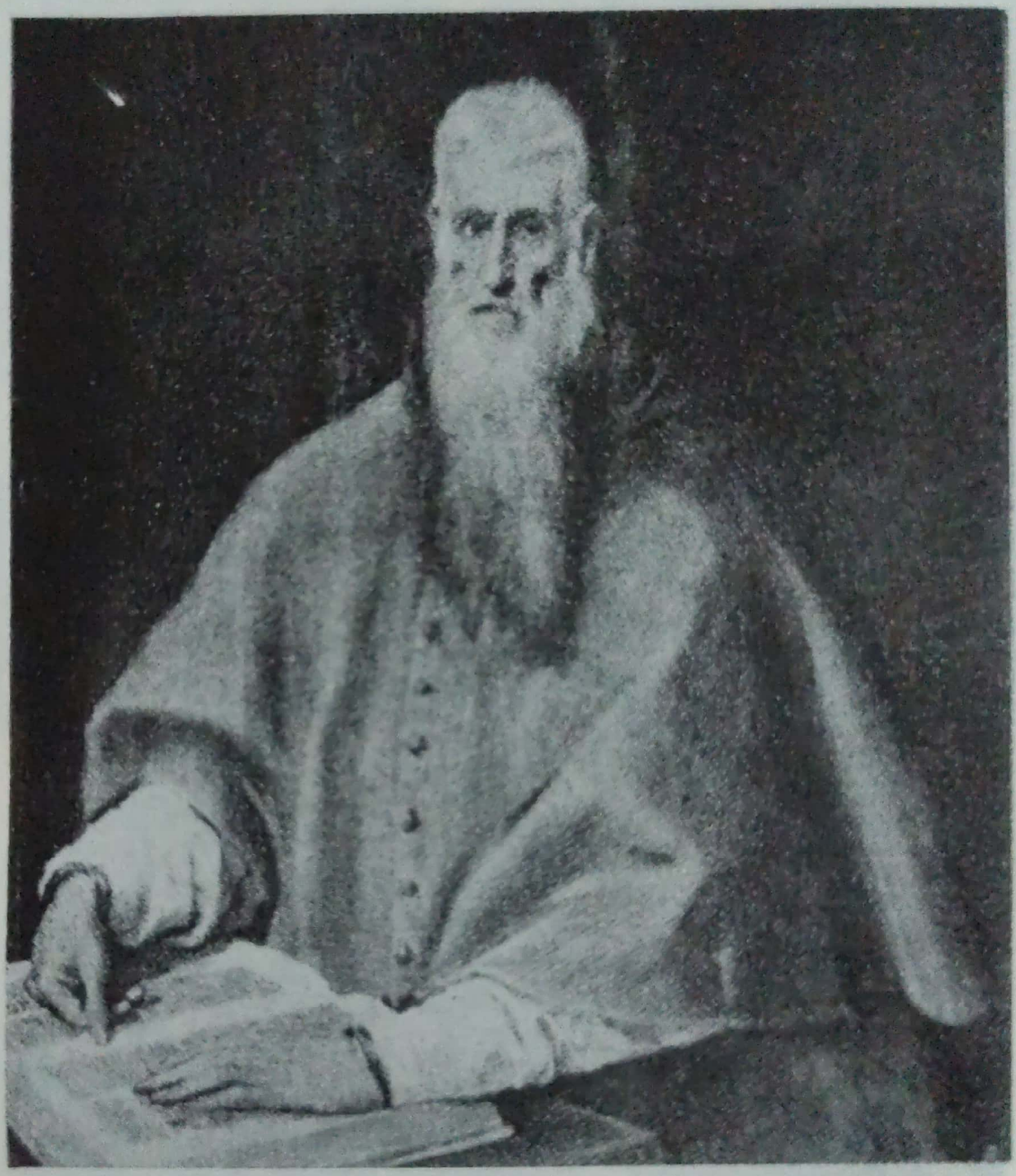
13. *Hristos izgonindu-i pe negustători din templu* (nr. cat. 46)

Scanned with OKEN Scanner

14. *Hristos izgonindu-i pe negustători din templu* (nr. cat. 53)

Scanned with OKEN Scanner

15. *Sfîntul Ieronim* (nr. cat. 261)



Scanned with OKEN Scanner

16. *Scenă de gen* (nr. cat. 392)

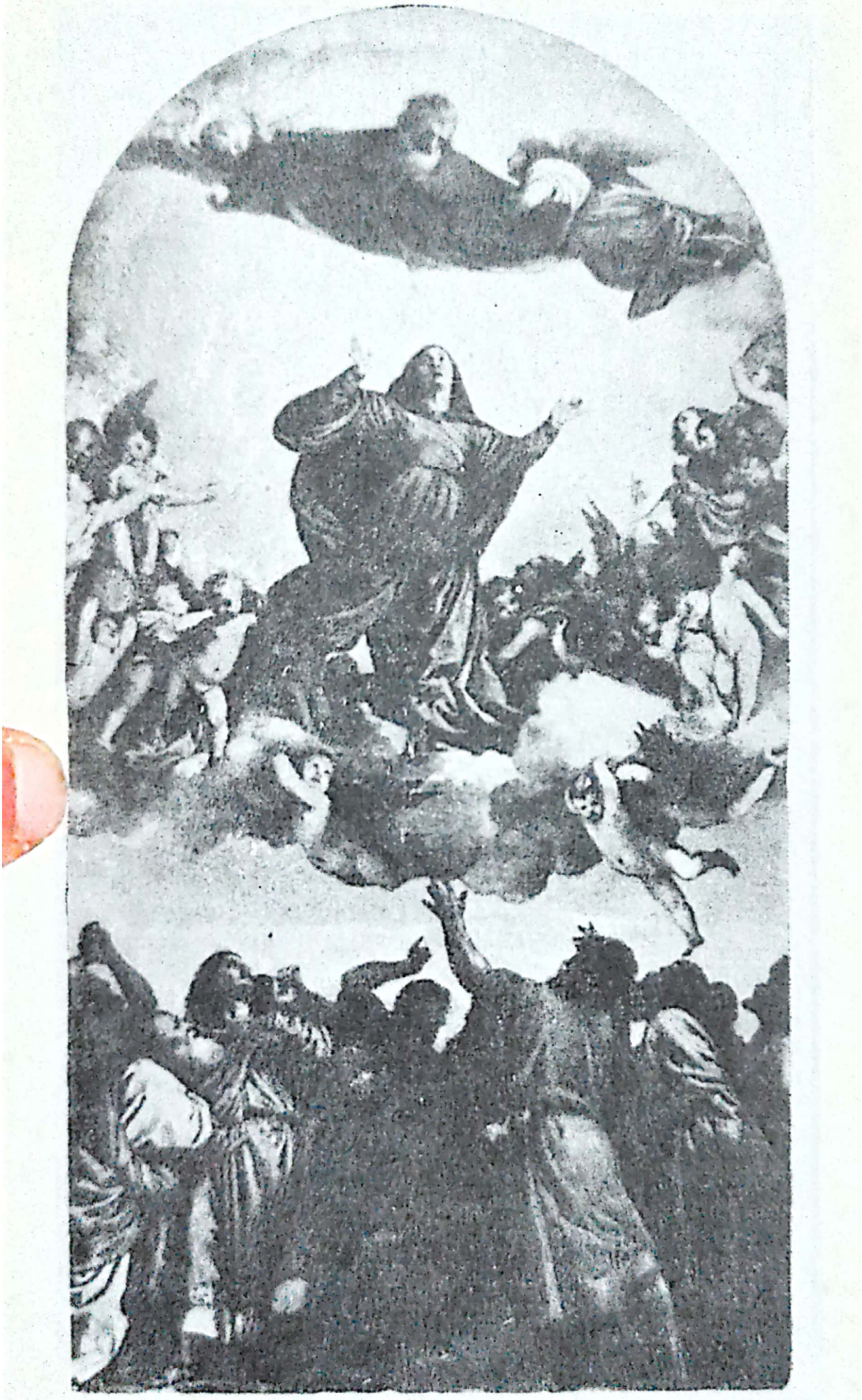
17. *Băiat aprinzînd o luminare* (nr. cat. 391)

Scanned with OKEN Scanner

18. *Sfîntul Francisc* (nr. cat. 206)

19. *Adorația magilor* (nr. cat. 19)

Scanned with OKEN Scanner



20. Tițian, *Înălțarea Fecioarei*

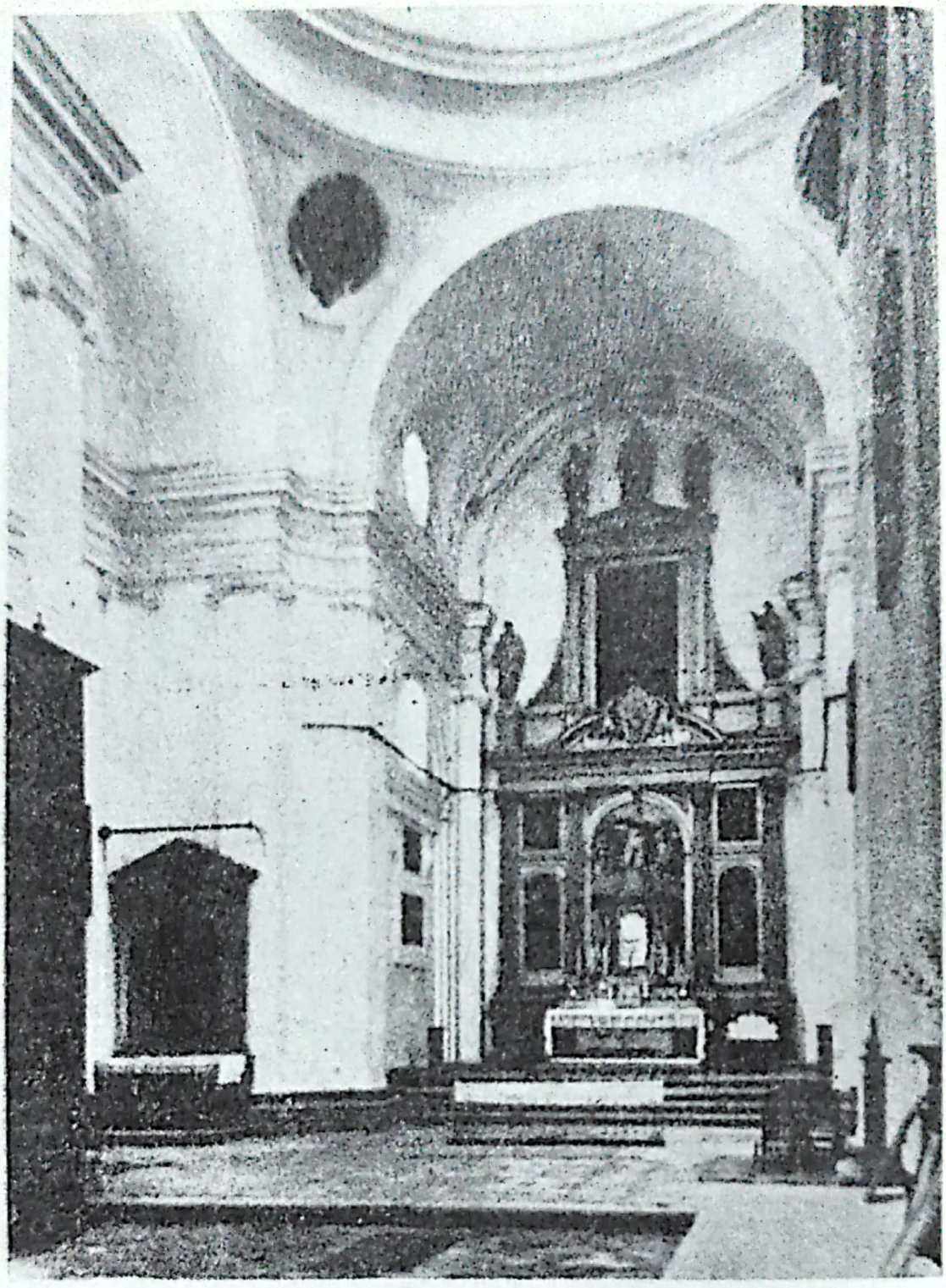
Scanned with OKEN Scanner

21. Tintoretto, *Înălțarea Fecioarei*

Scanned with OKEN Scanner

22. Veronese, *Înălțarea Fecioarei*

Scanned with OKEN Scanner



23. Santo Domingo el Antiguo. Retablul

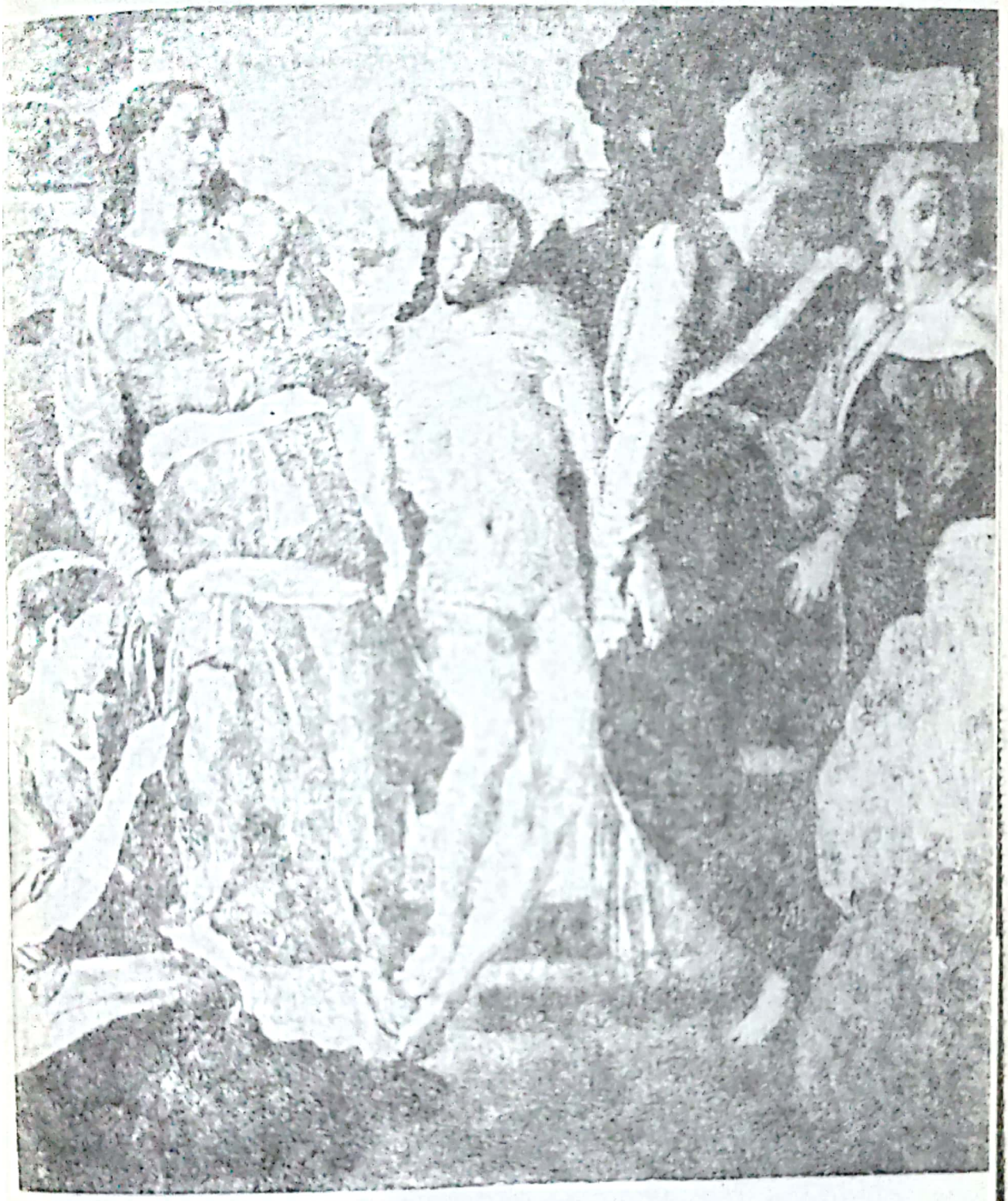
Scanned with OKEN Scanner

...ecioarei (nr. cat. 138)

Scanned with OKEN Scanner

25. Michelangelo, *Lorenzo de Medici („Ginditorul")*

Scanned with OKEN Scanner



26. Michelangelo, *Punerea în mormînt*

Scanned with OKEN Scanner

27. Dürer, *Sfinta Treime*

Scanned with OKEN Scanner

28. Giulio Clovio, *Pietà*

Scanned with OKEN Scanner

29. *Sfinta Treime* (nr. cat. 135)

Scanned with OKEN Scanner

30. *Sfîntul Ioan Evanghelistul* (nr. cat. 399)

31. *Sfîntul Ioan Evanghelistul* (nr. cat. 277)

Scanned with OKEN Scanner

32. *Sfintul Ioan Botezătorul* (nr. cat. 271)

Scanned with OKEN Scanner

33. *Sfintul Benedict* (nr. cat. 195)

Scanned with OKEN Scanner

34. *Sfintul Bernard* (nr. cat. 197)

Scanned with OKEN Scanner

35. *Adorația păstorilor* (nr. cat. 20)

Scanned with OKEN Scanner

36. *Invierea* (nr. cat. 131)

Scanned with OKEN Scanner

37. *Bunavestire* (nr. cat. 14)

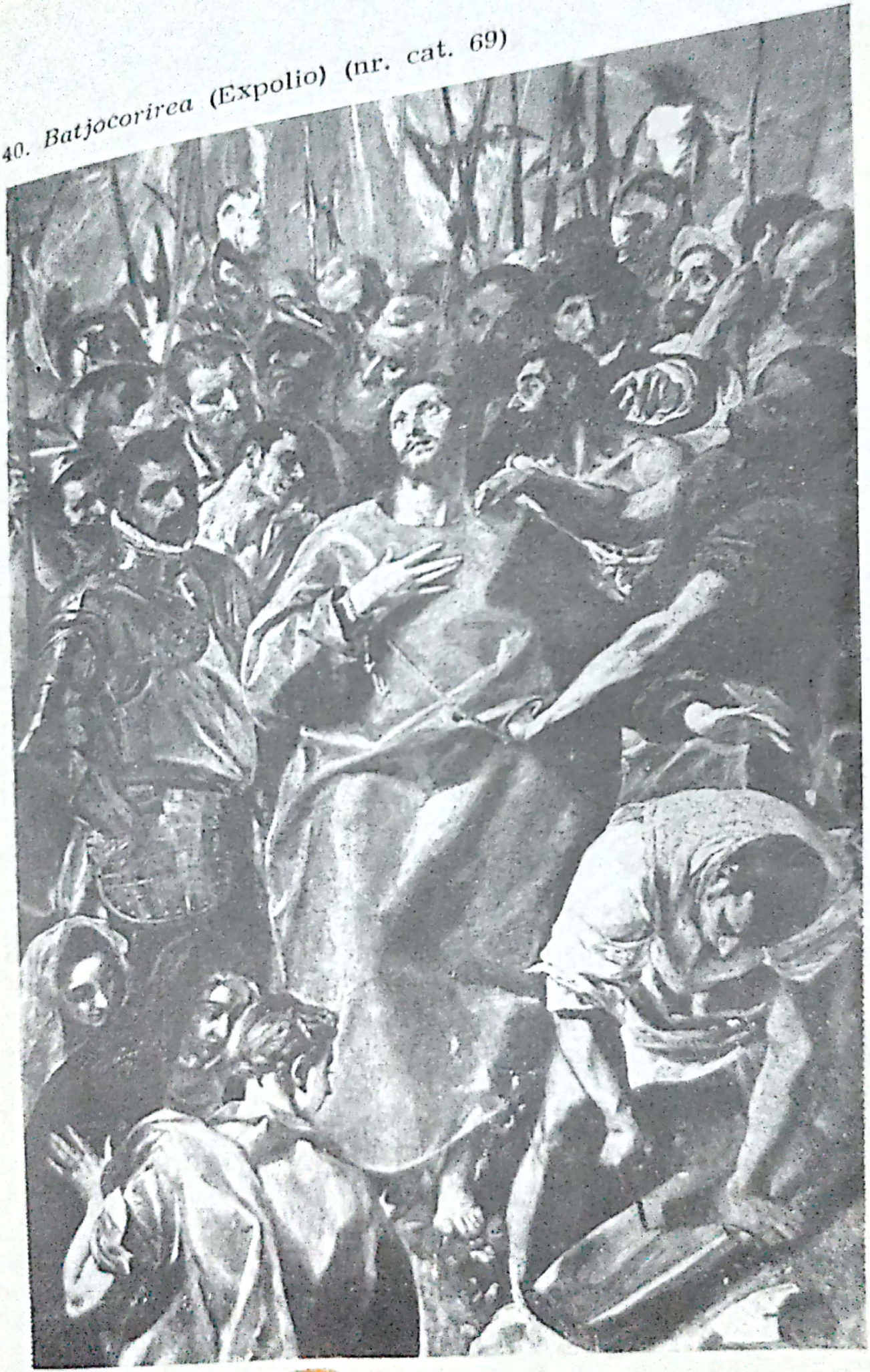
Scanned with OKEN Scanner

38. *Pietà*
(nr. cat. 128)

39. *Sfîntul Sebastian*
(nr. cat. 314)

Scanned with OKEN Scanner

40. *Batjocorirea* (Expolio) (nr. cat. 69)



Scanned with OKEN Scanner

40. bis. *Batjocorirea* (Expolio) (nr. cat. 69), detaliu

Scanned with OKEN Scanner

41. *Hristos cu crucea*
(nr. cat. 95)

42. *Hristos cu crucea*
(nr. cat. 96)

Scanned with OKEN Scanner

43. *Sfîntul Mauriciu* (nr. cat. 288)

Scanned with OKEN Scanner

44. *Înmormîntarea contelui de Orgaz* (nr. cat. 387)

Scanned with OKEN Scanner

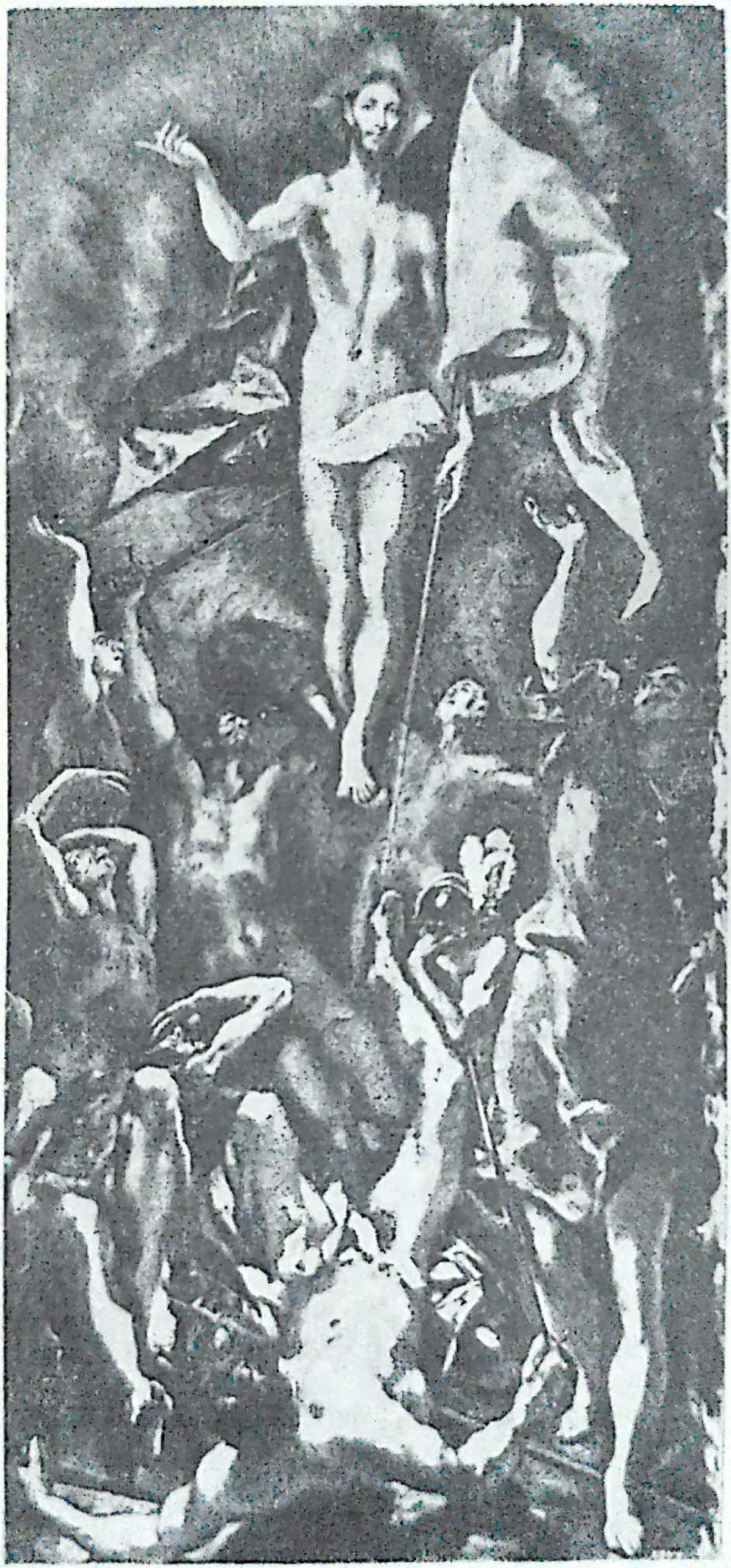
45. *Botezul lui Hristos* (nr. cat. 38)

Scanned with OKEN Scanner

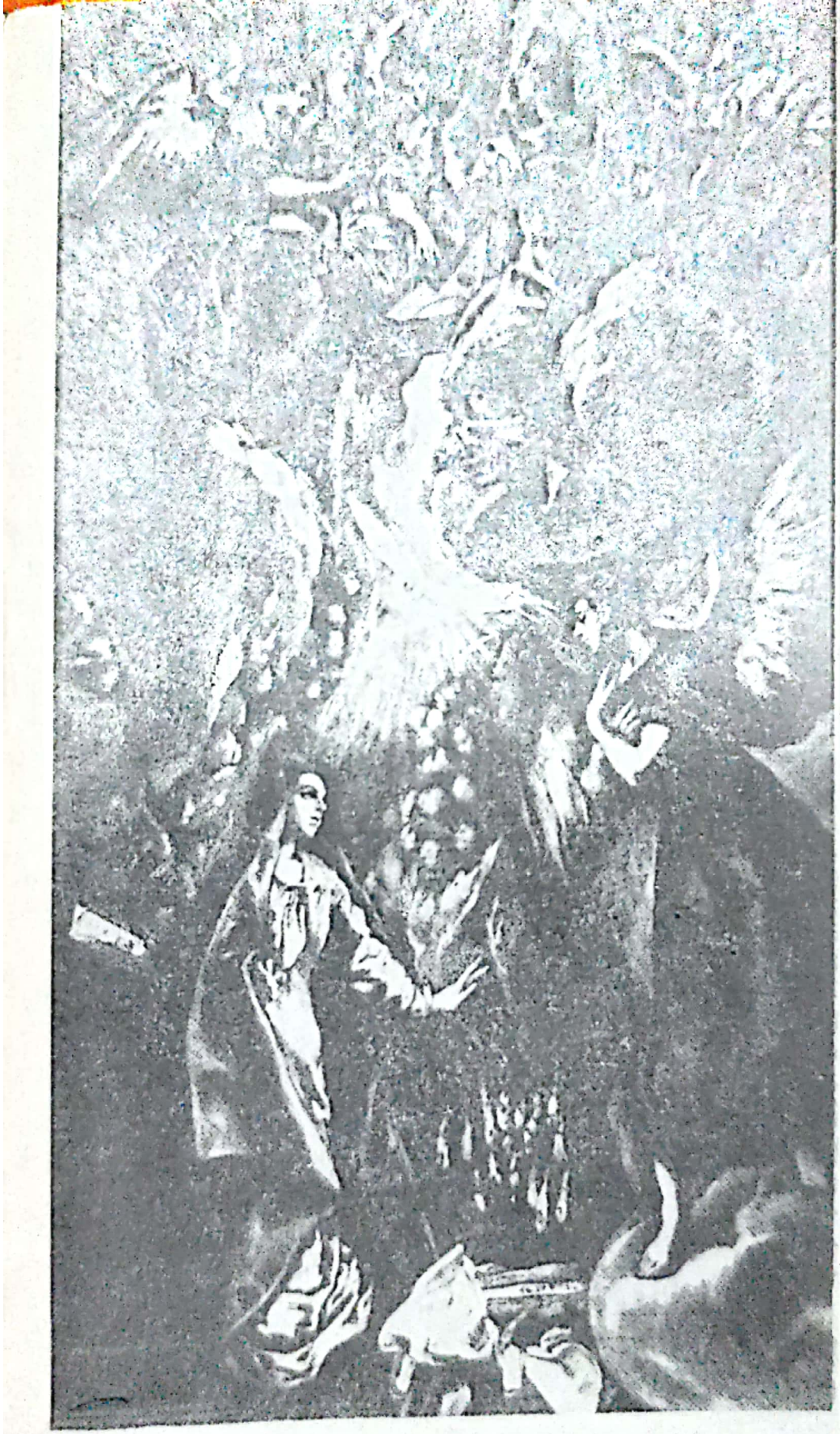
46. *Răstignirea* (nr. cat. 107)

Scanned with OKEN Scanner

47. *Invierea* (nr. cat. 132)



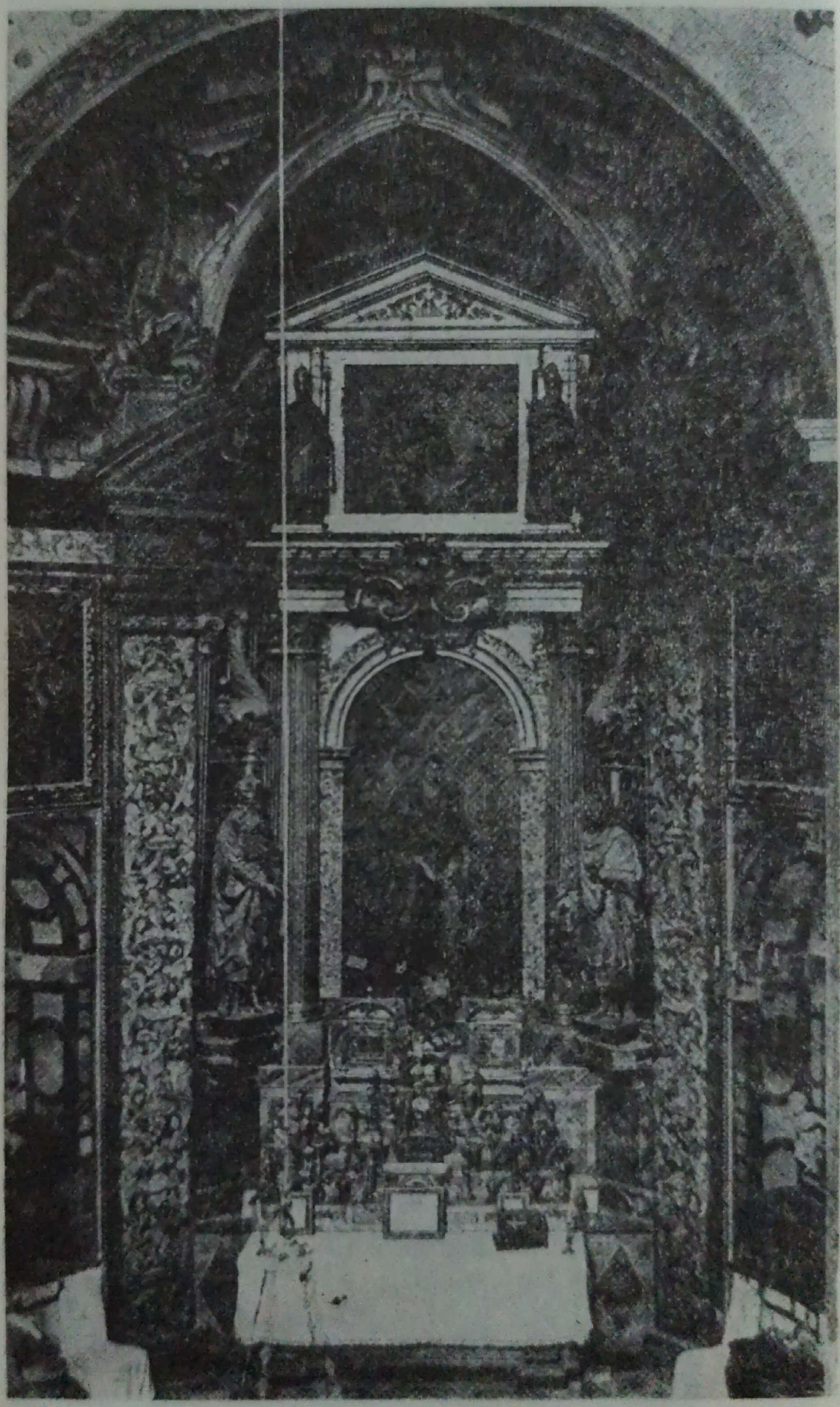
Scanned with OKEN Scanner



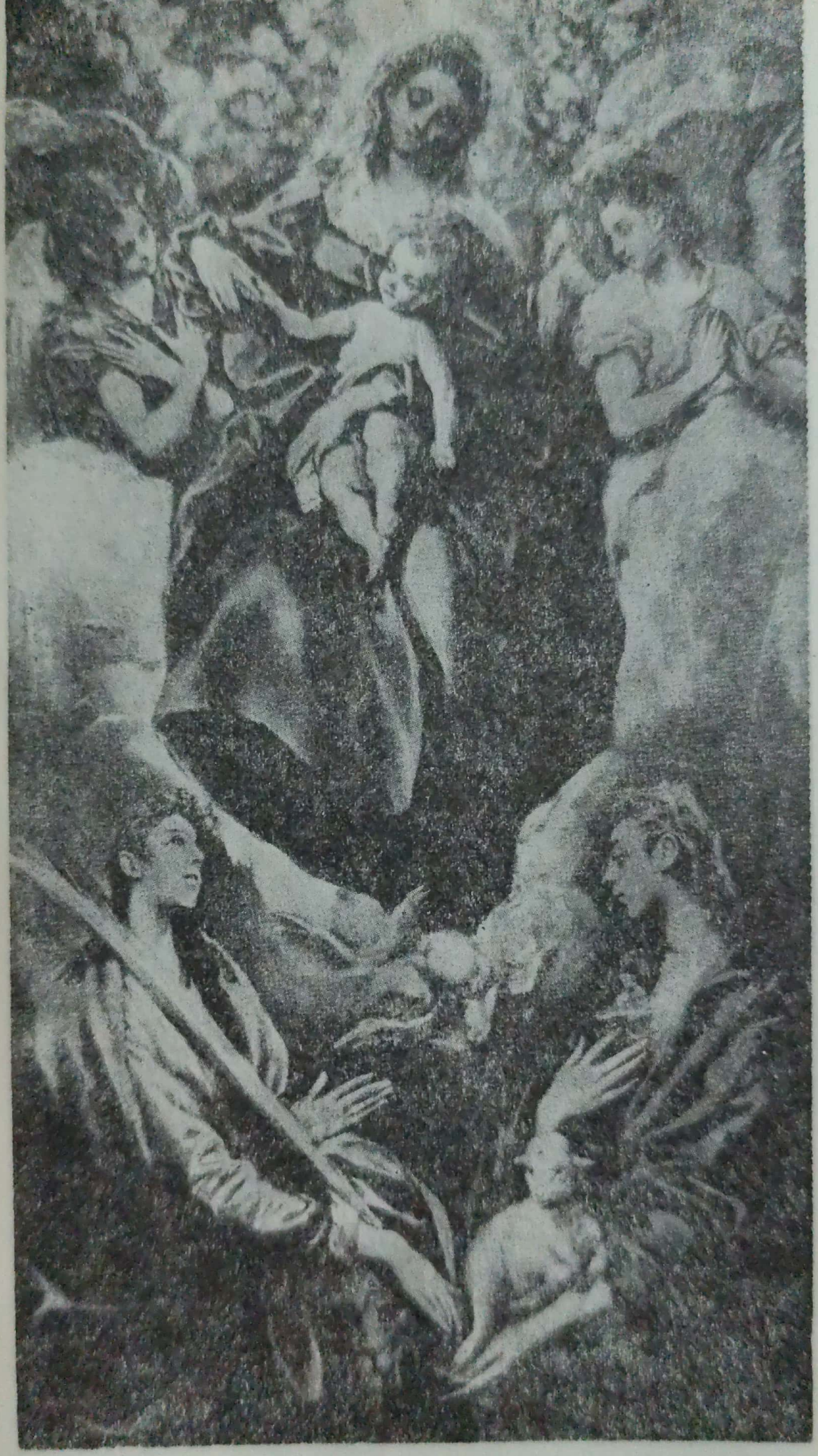
48. *Bunavestire* (nr. cat. 2)

Scanned with OKEN Scanner

49. Capela San José



Scanned with OKEN Scanner



50. *Maica Domnului cu Sfînta Inés și Sfînta Martina* (nr. cat. 152)

Scanned with OKEN Scanner

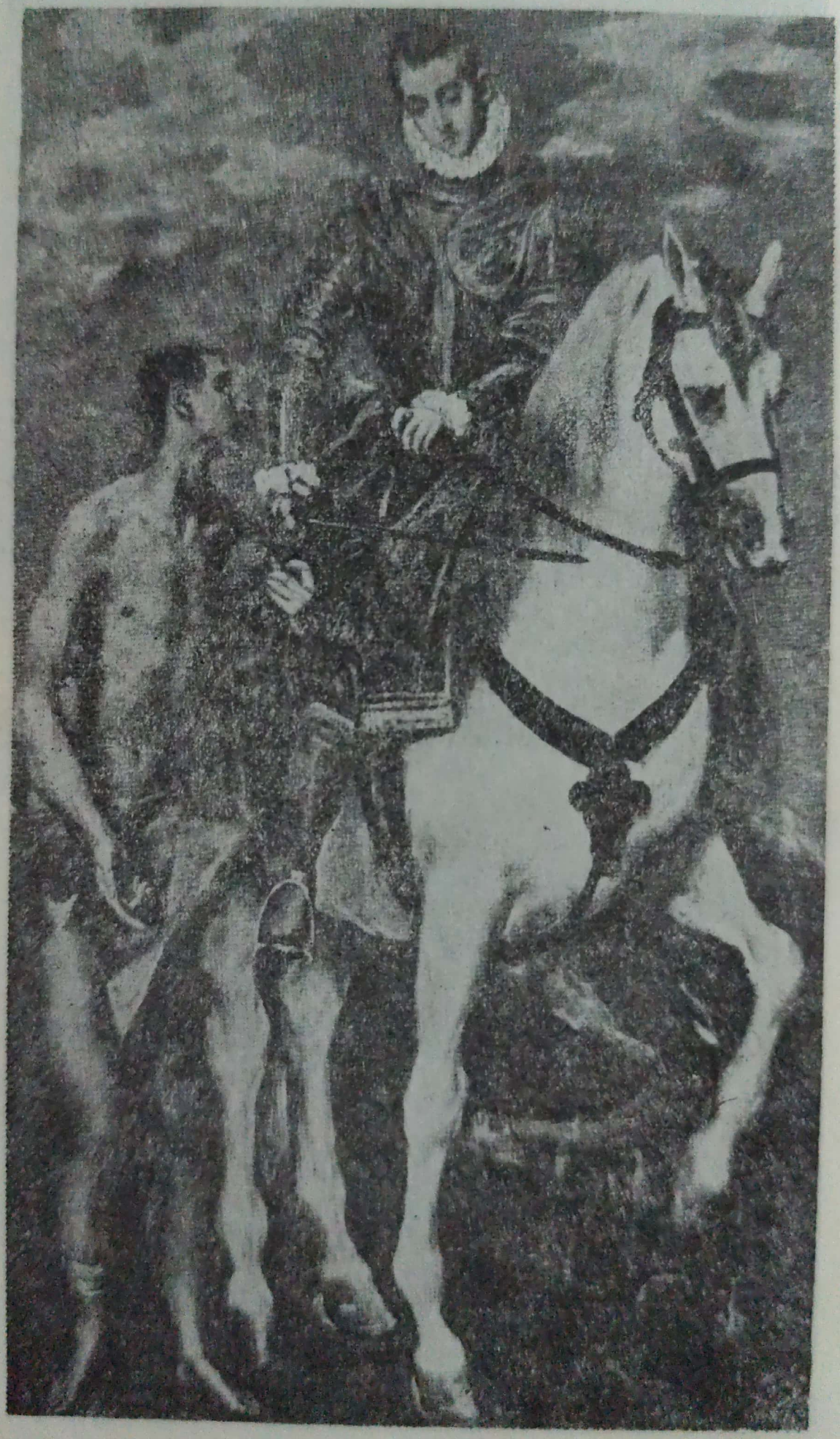
51. *Încoronarea Fecioarei* (nr. cat. 147)

52. *Sfîntul Iosif* (nr. cat. 269)

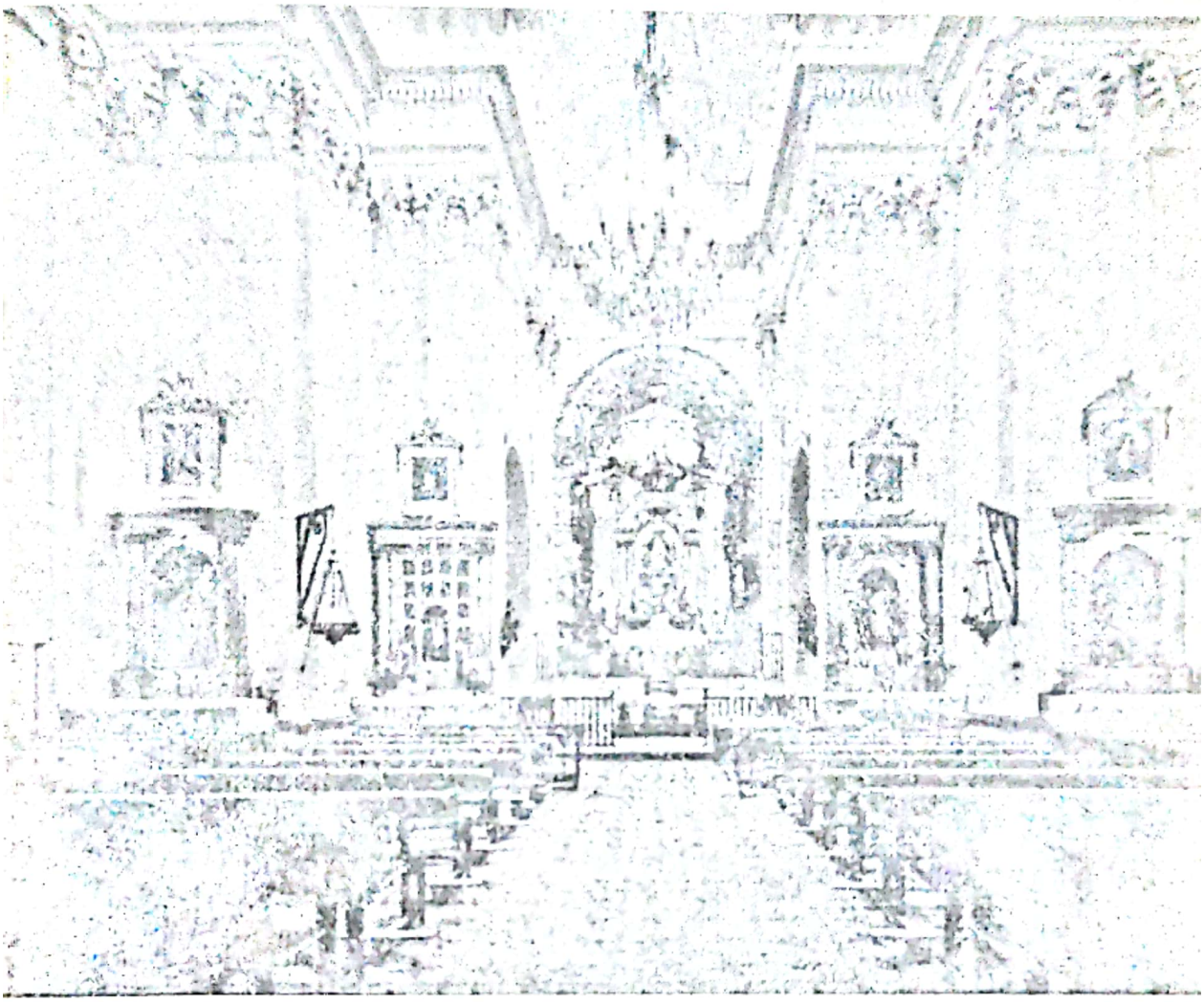
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

53. *Sfîntul Martin* (nr. cat. 282)



Scanned with OKEN Scanner



54. Spitalul Caridad

Scanned with OKEN Scanner

55. *Sfîntul Ildefonso* (nr. cat. 256)

Scanned with OKEN Scanner

56. *Visul lui Filip al II-lea* (nr. cat. 389)

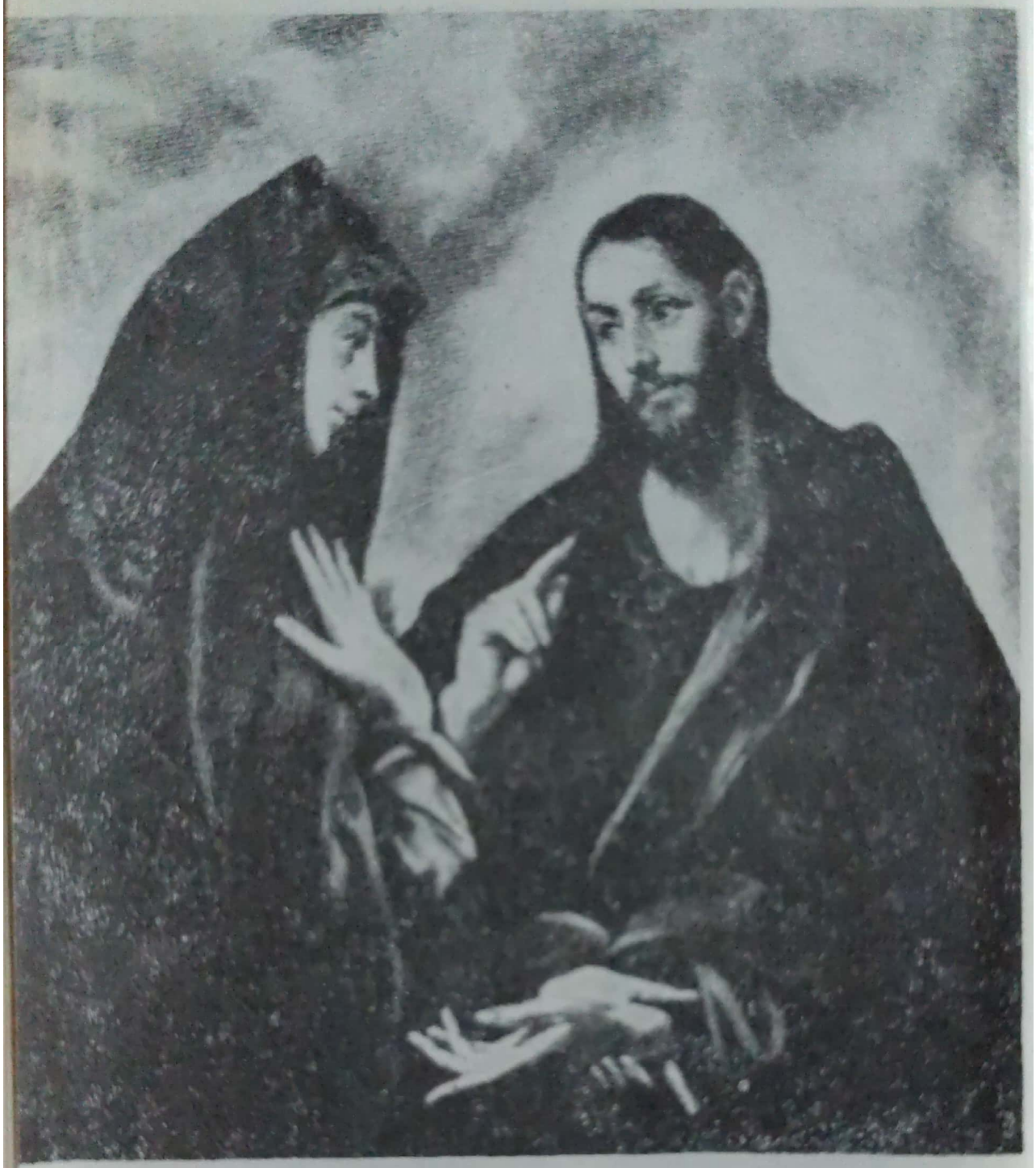
Scanned with OKEN Scanner

57. *Sfintul Petru* (nr. cat. 300)

Scanned with OKEN Scanner

58. *Sfintul Ildefonso* (nr. cat. 254)

Scanned with OKEN Scanner



59. *Isus luîndu-şi rămas bun de la Maria* (nr. cat. 59)

Scanned with OKEN Scanner

60. *Sfinta Familie* (nr. cat. 31)

Scanned with OKEN Scanner

61. *Sfîntul Ludovic* (nr. cat. 280)

Scanned with OKEN Scanner

62. *Adorația păstorilor* (nr. cat. 22)

Scanned with OKEN Scanner

63. *Înălțarea Fecioarei* (nr. cat. 141)

Scanned with OKEN Scanner

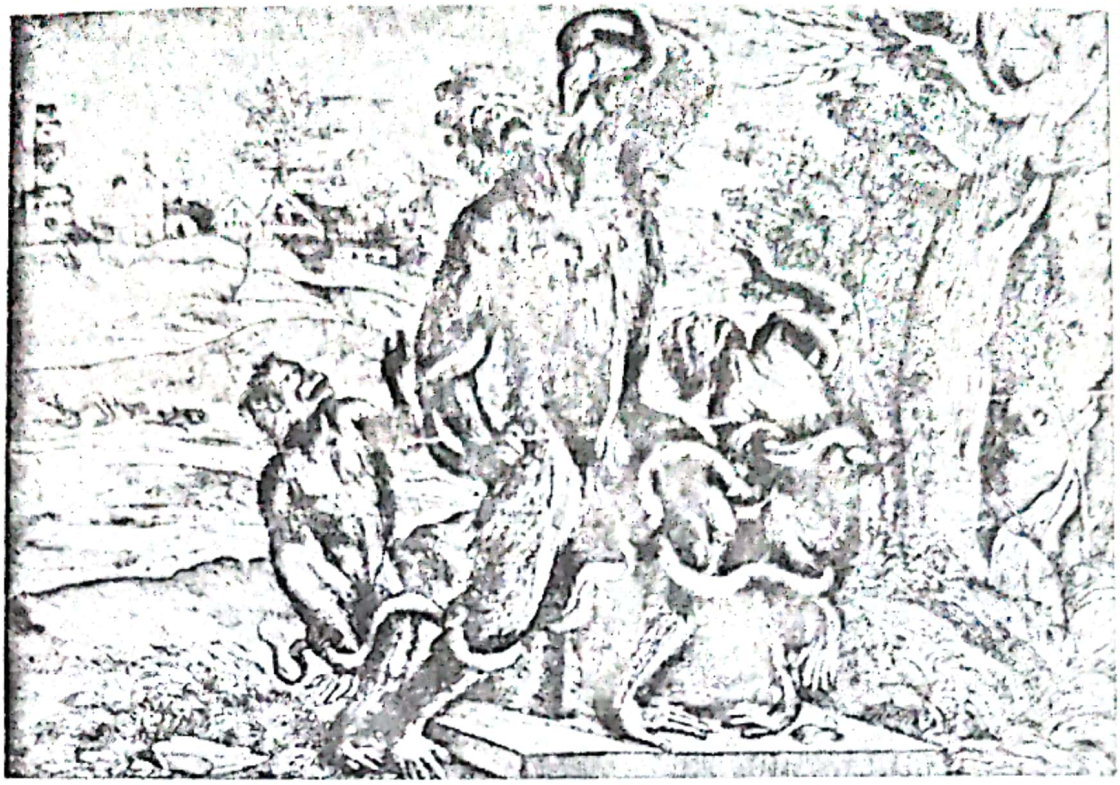
Scanned with OKEN Scanner

65. *Apocalipsa* (nr. cat. 136)

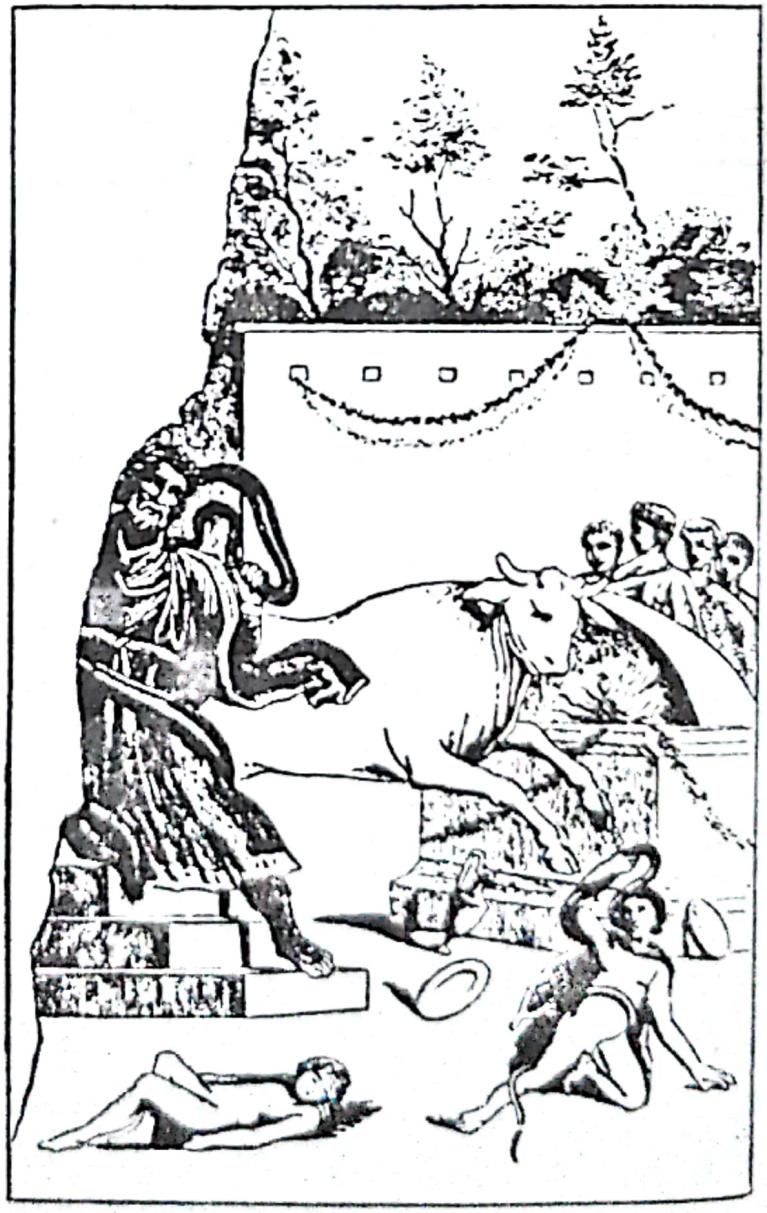
Scanned with OKEN Scanner

66. *Laocoon* (nr. cat. 385)

Scanned with OKEN Scanner



67. Tițian, *Caricatura lui Laocoon după o stampă de Boldrini*



68. Pictură murală. Pompei

Scanned with OKEN Scanner

69. Relief în marmură din Lucerna

70. Relief în marmură din Madrid

Scanned with OKEN Scanner

71. *Magdalena* (nr. cat. 325)

Scanned with OKEN Scanner

Grup de apostoli
(nr. cat. 154) (72—83)

72. *Petru*

73. *Andrei*

Scanned with OKEN Scanner

74. *Iacob*

75. *Toma*

Scanned with OKEN Scanner

76. *Iacob cel Mic*

77. *Simon*

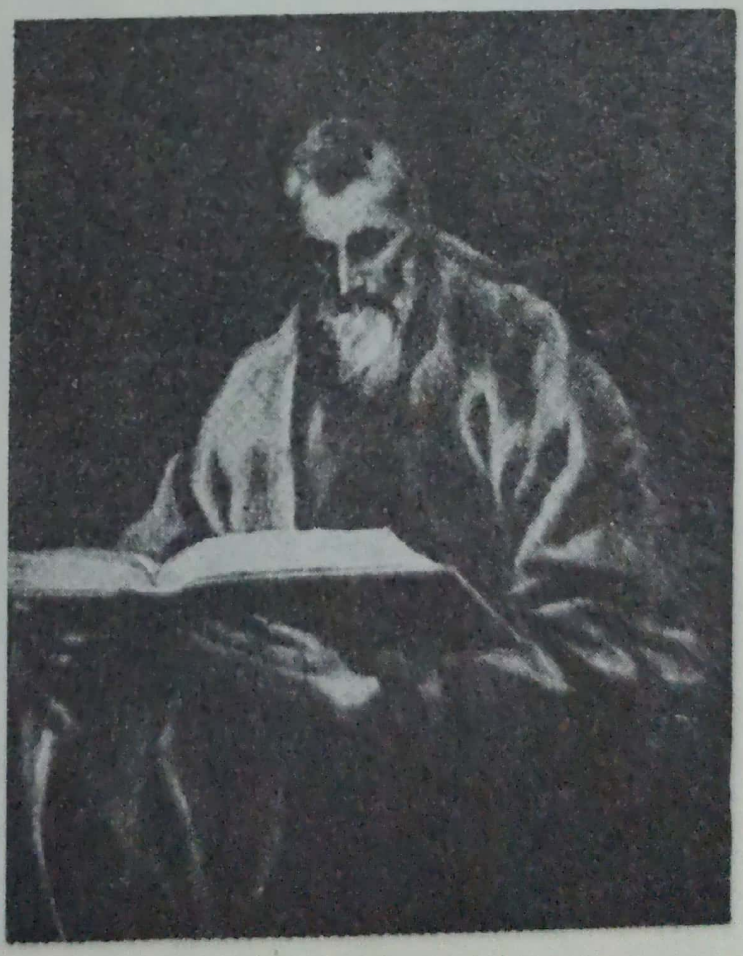
Scanned with OKEN Scanner

78. *Ioan Evanghelistul*

79. *Matei*

Scanned with OKEN Scanner

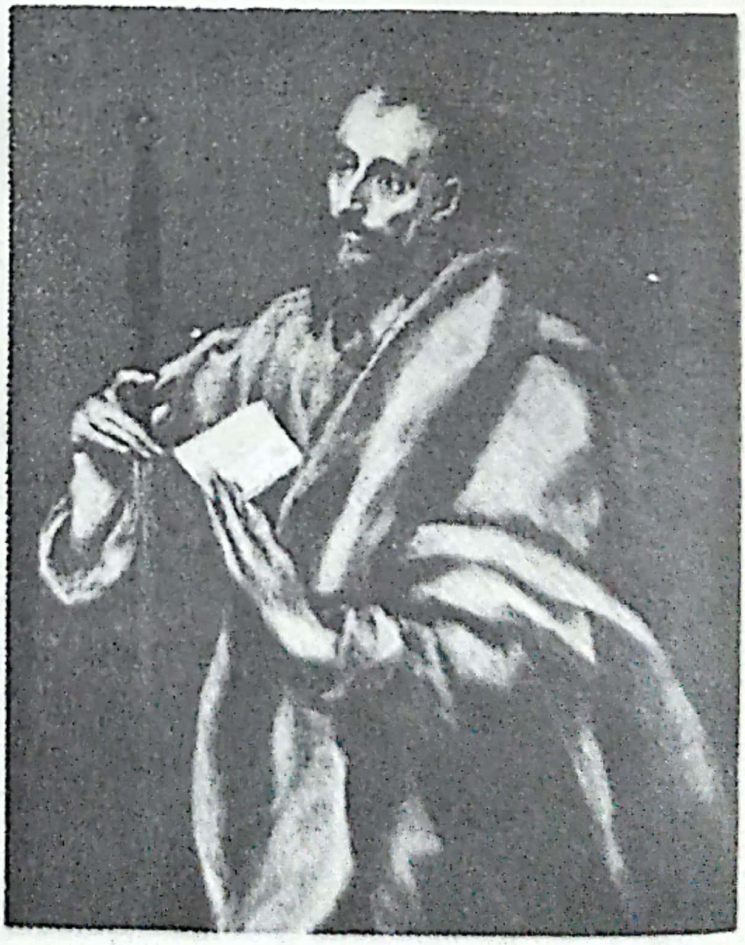
80. *Iuda*



81. *Filip*

Scanned with OKEN Scanner

82. *Bartolomeu*



83. *Pavel*

Scanned with OKEN Scanner

84. *Isus binecuvîntînd*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

86. *Sfintul Anton din Padova* (nr. cat. 194)

Scanned with OKEN Scanner

87. *Sfîntul Dominic de Guzmán* (nr. cat. 200)

Scanned with OKEN Scanner

88. *Giulio Clovio* (nr. cat. 337)

Scanned with OKEN Scanner

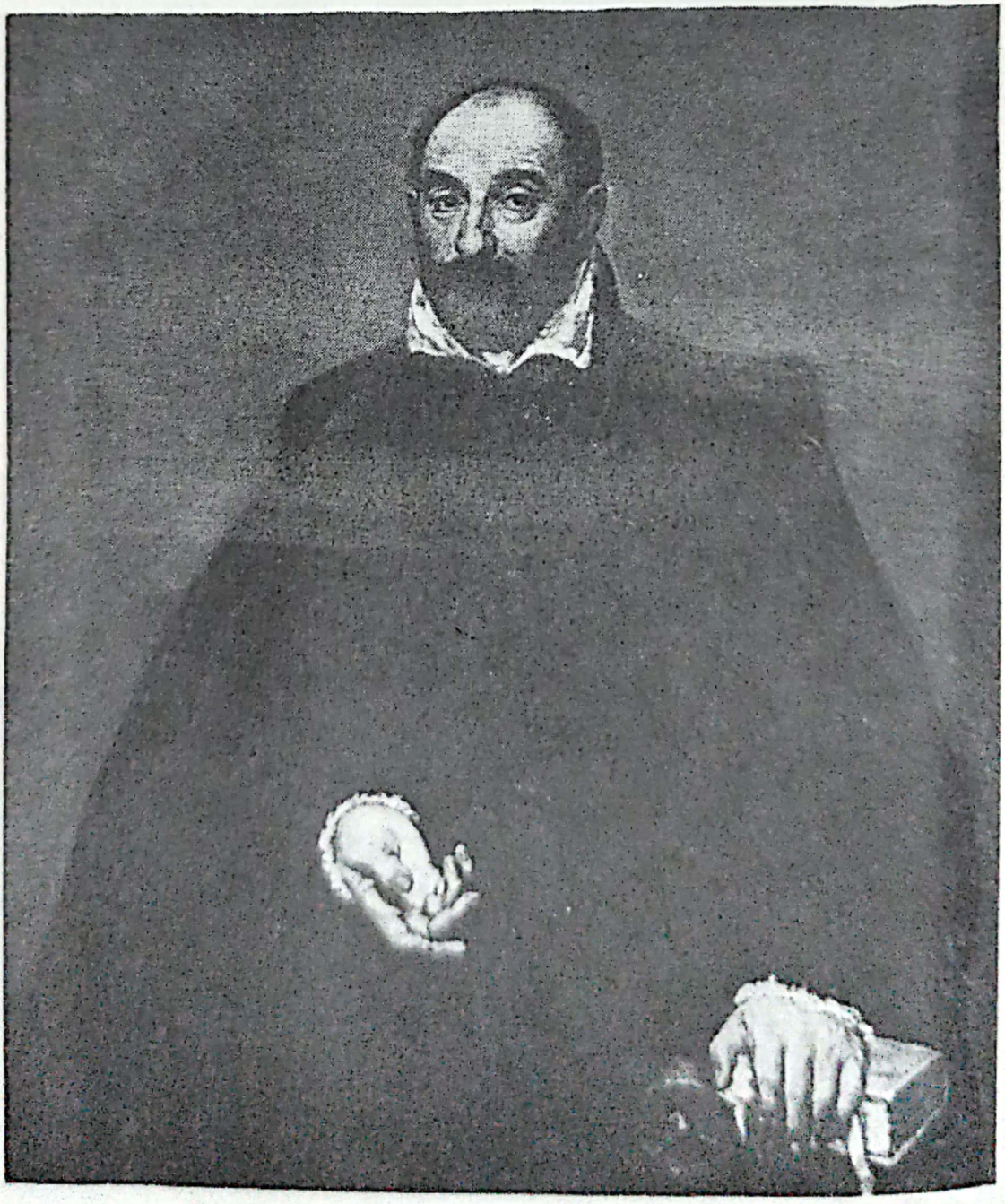
89. *Femeia cu haină de blană* (nr. cat. 339)

Scanned with OKEN Scanner

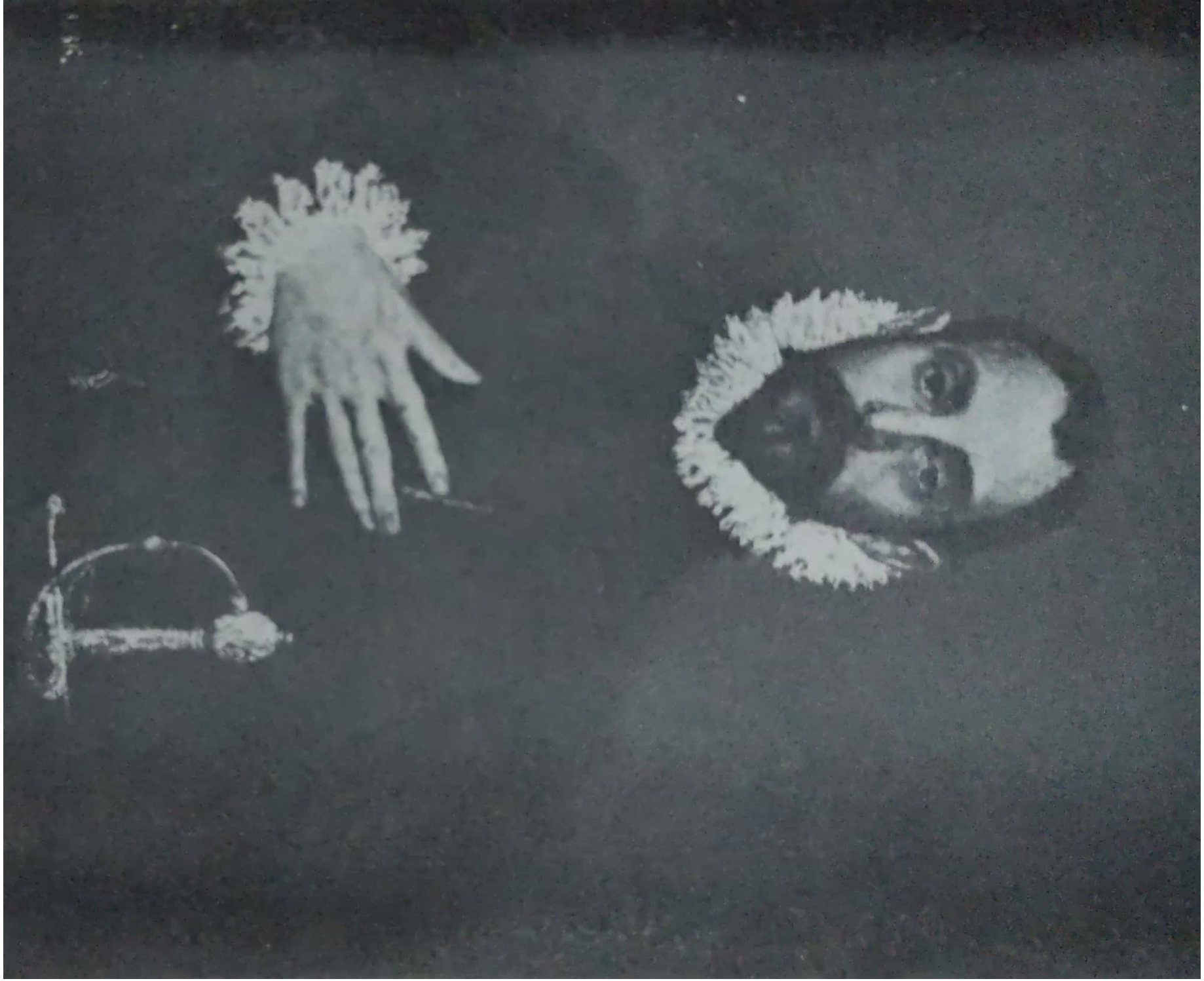
90. *Don Juan de Austria* (nr. cat. 340)

Scanned with OKEN Scanner

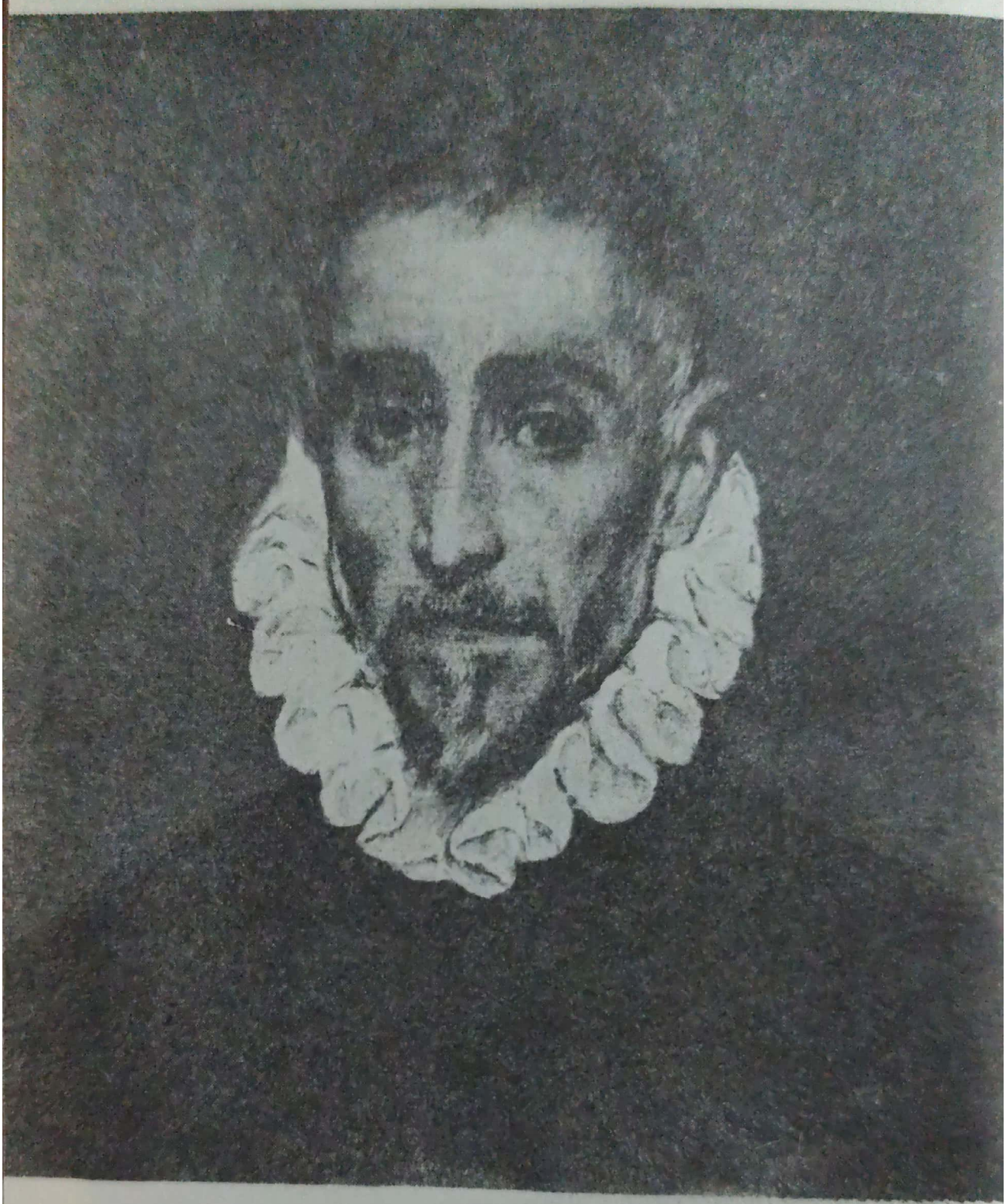
91. *Un arhitect* (nr. cat. 341)



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



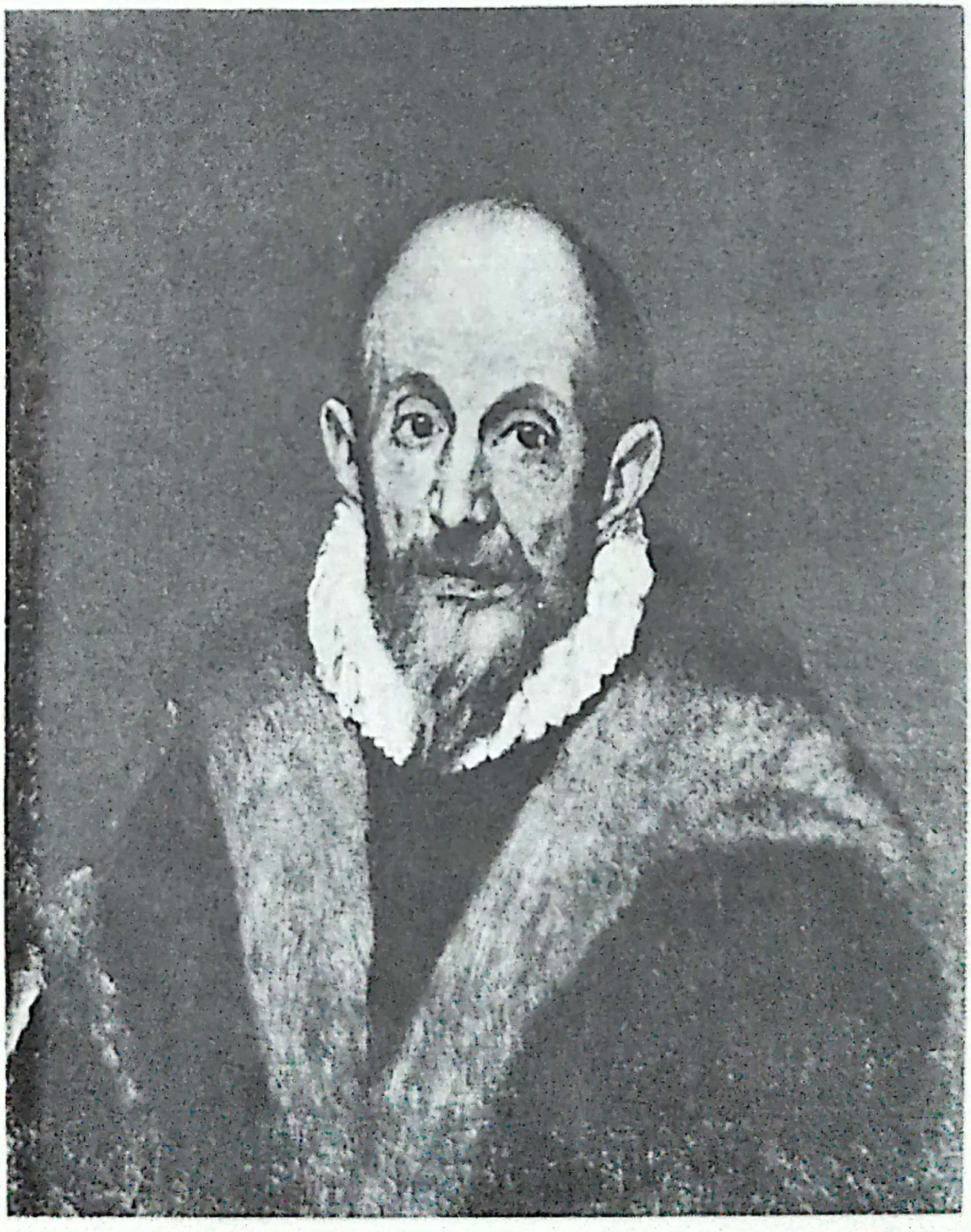
93. *Un hidalgo* (nr. cat. 346)

Scanned with OKEN Scanner

94. *Cardinalul Quiroga* (nr. cat. 352)

Scanned with OKEN Scanner

95. *Portretul unui bătrîn* (nr. cat. 353)



Scanned with OKEN Scanner

96. *Femeia cu floare* (nr. cat. 356)

Scanned with OKEN Scanner

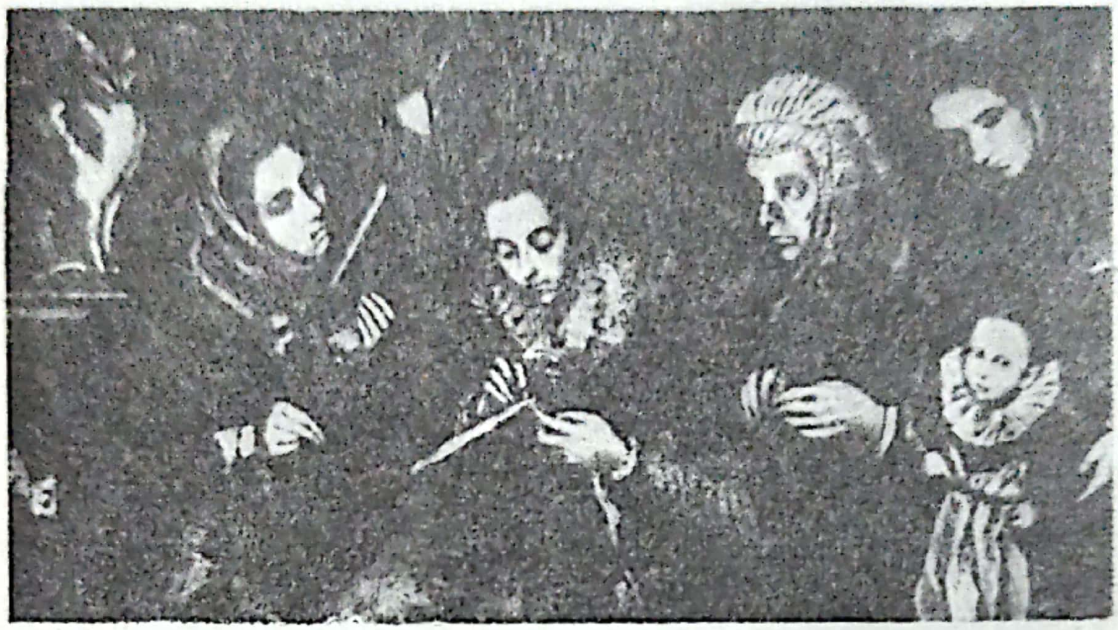
97. *Cardinalul Niño de Guevara* (nr. cat. 354)

Scanned with OKEN Scanner

98. *Julián Romero* (nr. cat. 358)

Scanned with OKEN Scanner

99. *Familia lui El Greco?* (nr. cat. 362)



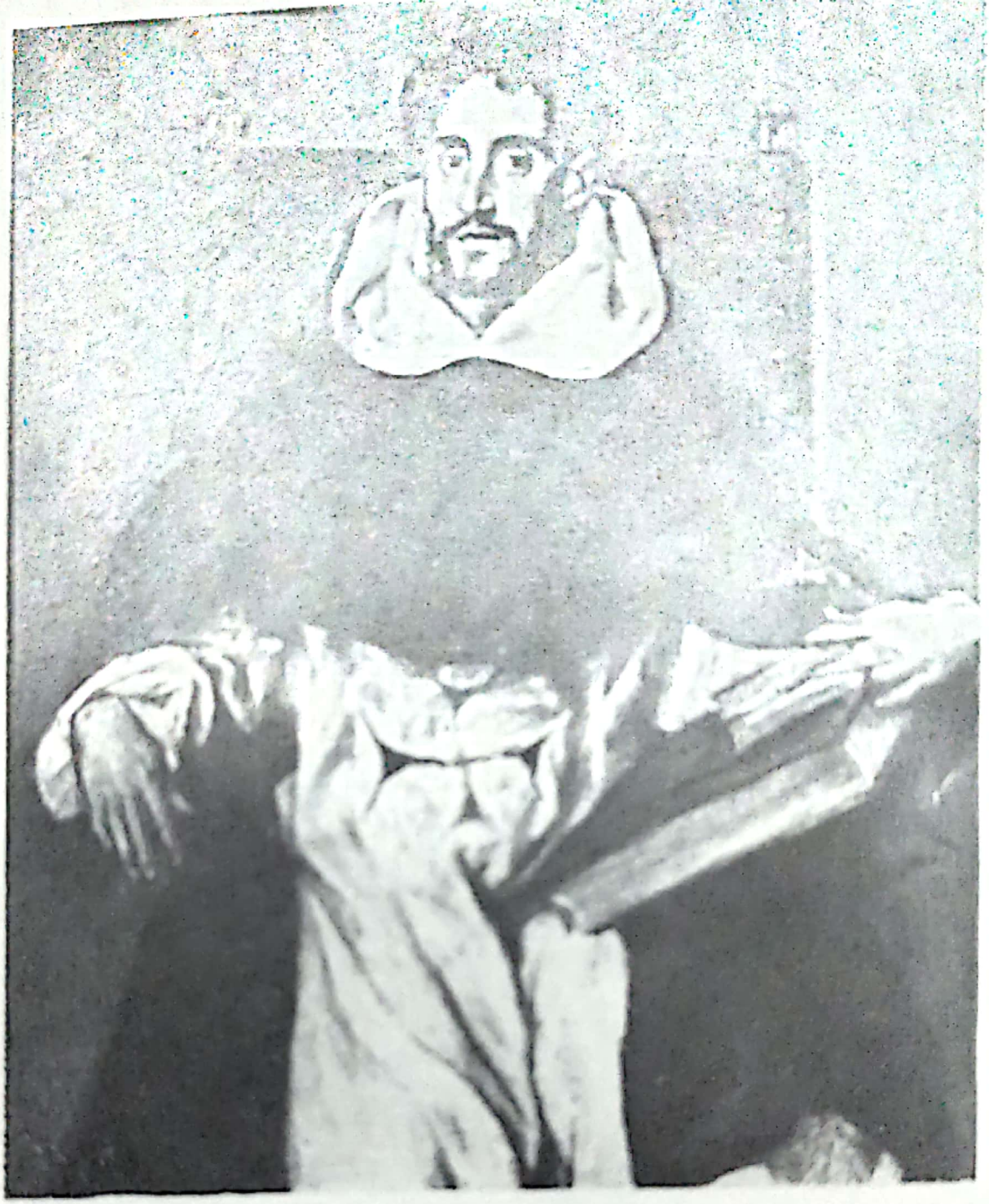
100. *Un pictor*
(nr. cat. 363)

Scanned with OKEN Scanner

101. *Clericul Juan de Avila* (nr. cat 364)

102. *Călugăr trinitarian* (nr. cat. 370)

Scanned with OKEN Scanner

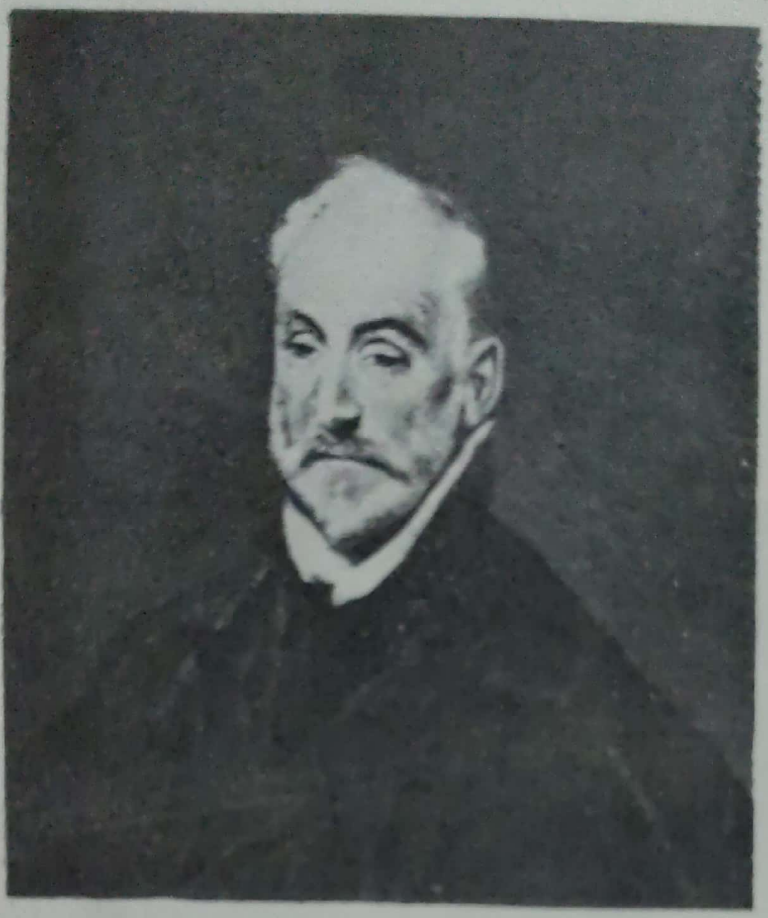


103. *Fray Félix Hortensio Paravicino* (nr. cat. 371)

Scanned with OKEN Scanner

104. *Un trinitarian* calzado (nr. cat. 373)

Scanned with OKEN Scanner



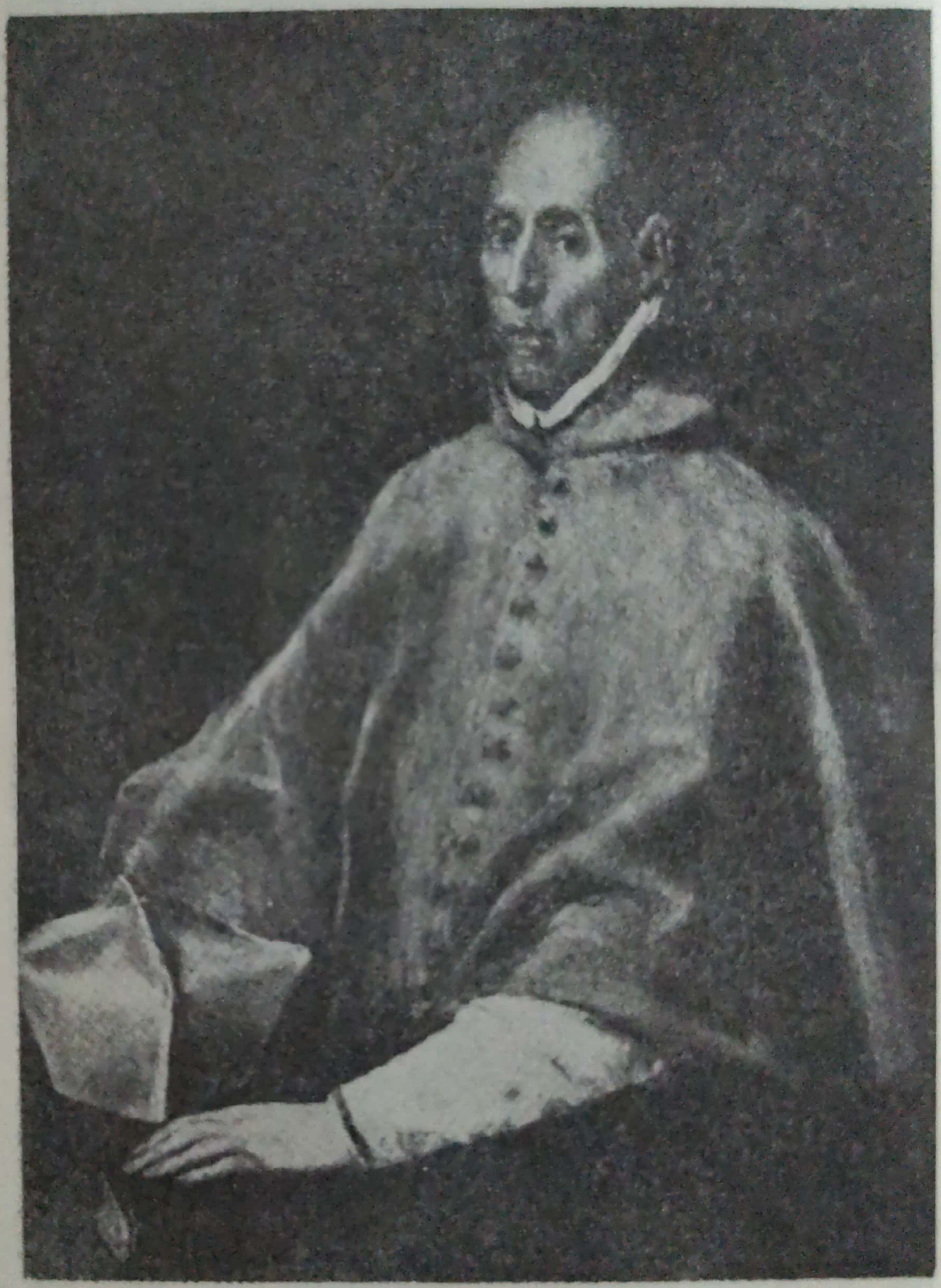
105. *Antonio de Covarrubias* (nr. cat. 368)

106. *Don Diego de Covarrubias* (nr. cat. 374)

Scanned with OKEN Scanner

107. *Canonicul Bosio* (nr. cat. 376)

Scanned with OKEN Scanner



108. *Cardinalul Tavera* (nr. cat. 377)

Scanned with OKEN Scanner

109. *Vederea și planul orașului Toledo* (nr. cat. 383)

110. *Peisaj din Toledo* (nr. cat. 384)

Scanned with OKEN Scanner

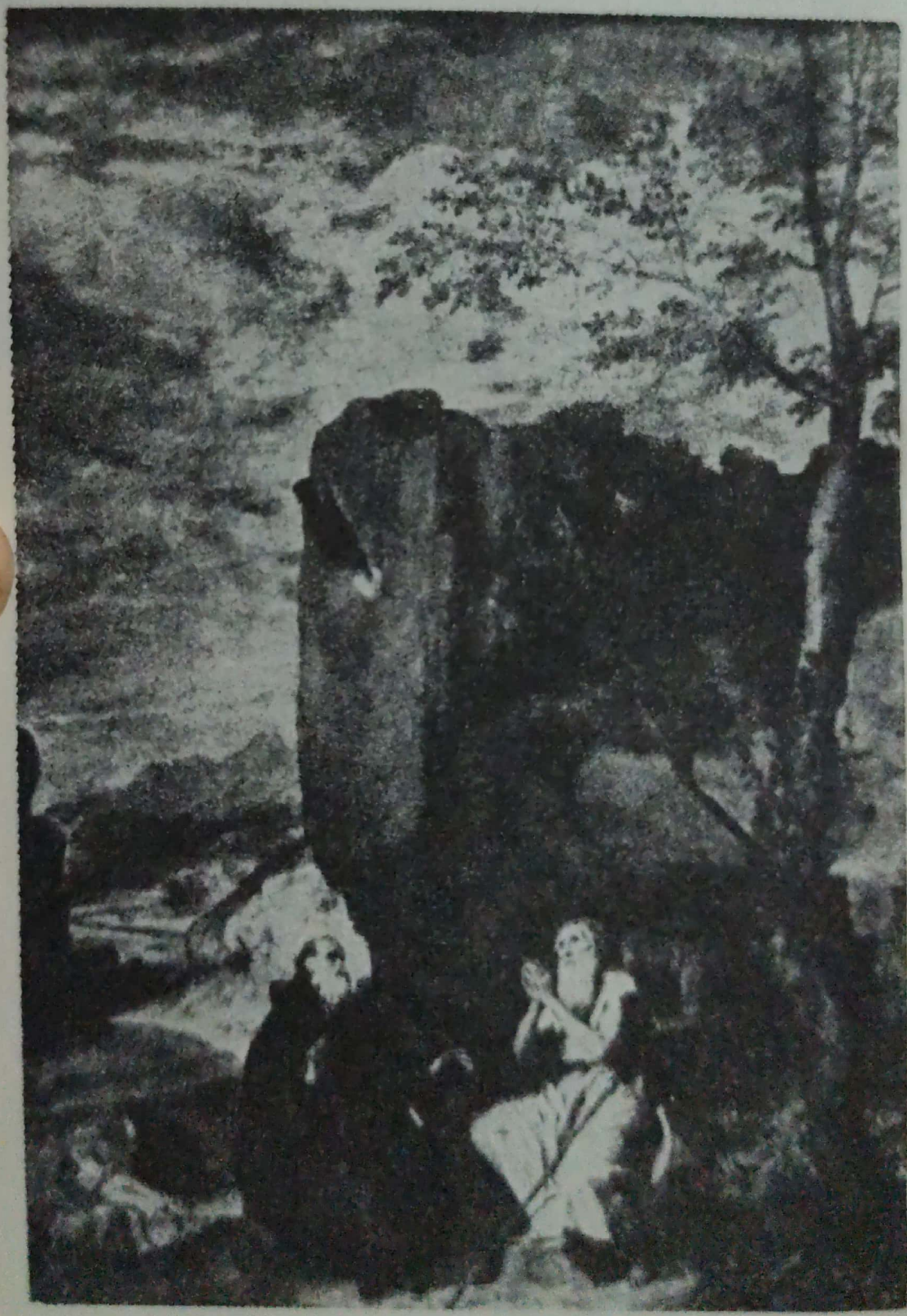
111. *Maica Domnului și patru îngeri aruncînd Sfîntului Ildefonso felonul*

Scanned with OKEN Scanner

112. Velázquez, *Incoronarea Fecioarei*

Scanned with OKEN Scanner

113. Velázquez, *Schimnicii*



Scanned with OKEN Scanner

114. Velázquez. *Inocencio X.*

Scanned with OKEN Scanner

115. Luis Tristán, *Sfînta Treime*

Scanned with OKEN Scanner

Literați prestigioși au făcut cunoscut în toată lumea un Toledo văzut prin penelul lui Theotocópuli, iar critici de artă au publicat numeroase studii consacrate artistului. Negustori de tablouri și antichități îl lansează pe piață, la prețuri din cele mai ridicate, și își dispută cu înverșunare adjudecarea unui El Greco. Picturile lui părăsesc bisericile, mănăstirile și locuințele spaniole spre a ajunge în colecțiile străine. *Sfîntul Ludovic,* înainte în posesia lui Manzi, își etalează la Luvru senina melancolie; *Paravicino,* pe care l-am identificat cu mulți ani în urmă, aproape ținut ascuns, în dormitorul unei case din Madrid, l-am cercetat din nou în Muzeul din Boston, achiziționat la insistența unuia dintre primii admiratori, marele pictor Sargent. *Sfîntul Ieronim,* de la catedrala din Valladolid, ca și *Niño de Guevara,* din casa lui Oñate, trebuie căutați în Fifth Avenue din New York, iar *Înălțarea Fecioarei,* de la Santo Domingo el Antiguo, este astăzi capodopera cea mai prețuită din pictura mai veche de la Art Institute din Chicago. În America se află, de asemenea, lucrarea cea mai bună din perioada de trecere din Italia în Spania, *Izgonirea negustătorilor din templu,* care a aparținut lui Beruete, iar astăzi este în colecția Frick; la Philadelphia[23] au ajuns *Sfîntul Martin* și *Fecioara,* smulse în mod pe cît de barbar pe atît de nedrept și profanator din biserica San José din Toledo, iar în Muzeul Metropolitan din New York atîrnă minunatul *Peisaj* și două *Adorații ale păstorilor,* una din acele „plăsmuiri patologice" care lui Justi din ultimii ani îi repugnau, una dintre ele vîndută în Spania, acum cincizeci de ani, la un preț derizoriu, și achiziționată la scurt timp după aceea la peste 200 000 franci[23], spre satisfacția modernelor „temperamente problematice", analoage cu cel al lui Theotocópuli, a „spiritelor, fie superioare, fie limitate și grosiere, care în accese de scurtă durată prețuiesc formal, ca pe un mijloc de izbăvire,

Scanned with OKEN Scanner

desconsiderata și odioasa abandonare a tradițiilor și a normelor", a acelor „docți ce predică oamenilor în mod serios să închidă ochii la realitate din supunere față de credință", a acelora ce își fac apariția atunci cînd „terenul este refăcut doar pentru cultivarea unor aberații psihofizice, multiplicate de vanitate și de spiritul de imitație", în sfîrșit, a acelora pentru care, după părerea mea, cu mai multă violență decît rațiune, declară amintitul autor, „critica nu mai este competentă și trebuie să lase interpretarea pe seama psihopatului și oftalmologului" (Justi, *Velázquez*, p. 52).

Admirația lua, deci, ființă cînd se scriau aceste pagini la începutul secolului; era atît de recentă și instabilă, încît în *Spania Neagră* a lui Verhaeren nu se vorbește de El Greco; Israel[24], ilustrul pictor olandez, trece în 1898 pe la Prado și prin Toledo, fără să-l menționeze vreodată; acel *Toledo and Madrid*, din 1903, al lui Leonard Williams, abia că îi pomenește numele, iar în *Historia de la Pintura Italiana*[25] este menționat în treacăt, într-un singur rînd, și mai este numit încă Teoscópoli . . .[26].

Dar încă din 1908, sugestiva și entuziasta carte de călătorie din Spania, *Die Spanische Reiser*, a prietenului meu drag și stimat Julius Meier-Graefe, trezește în Germania nu numai interes, ci și admirație pentru El Greco în cercurile intelectuale și artistice neacademice, aruncînd o săgeată împotriva opiniei oficiale atît de influențată de Justi din ultimii ani și de continuatorii săi, potrivnică lui El Greco. În 1911, distinsul critic de artă și pictură spaniolă dr. August L. Mayer își scotea prima carte din seria cu care a contribuit atît de mult la cunoașterea lui El Greco în Germania. Această serie culminează cu publicarea, în 1929, a *Catalogului* operelor artistului. Hugo Kehrer publică lucrarea *Die Kunst des Greco* în 1914 și 1930[27]. Interesul se menține deci treaz în Germania. În Franța, după senzațio-

Scanned with OKEN Scanner

desconsiderata și odioasa abandonare a tradițiilor și a normelor", a acelor „docți ce predică oamenilor în mod serios să închidă ochii la realitate din supunere față de credință", a acelora ce își fac apariția atunci cînd „terenul este refăcut doar pentru cultivarea unor aberații psihofizice, multiplicate de vanitate și de spiritul de imitație", în sfîrșit, a acelora pentru care, după părerea mea, cu mai multă violență decît rațiune, declară amintitul autor, „critica nu mai este competentă și trebuie să lase interpretarea pe seama psihopatului și oftalmologului" (Justi, *Velázquez*, p. 52).

Admirația lua, deci, ființă cînd se scriau aceste pagini la începutul secolului; era atît de recentă și instabilă, încît în *Spania Neagră* a lui Verhaeren nu se vorbește de El Greco; Israel[24], ilustrul pictor olandez, trece în 1898 pe la Prado și prin Toledo, fără să-l menționeze vreodată; acel *Toledo and Madrid*, din 1903, al lui Leonard Williams, abia că îi pomenește numele, iar în *Historia de la Pintura Italiana*[25] este menționat în treacăt, într-un singur rînd, și mai este numit încă Teoscópoli . . .[26].

Dar încă din 1908, sugestiva și entuziasta carte de călătorie din Spania, *Die Spanische Reiser*, a prietenului meu drag și stimat Julius Meier-Graefe, trezește în Germania nu numai interes, ci și admirație pentru El Greco în cercurile intelectuale și artistice neacademice, aruncînd o săgeată împotriva opiniei oficiale atît de influențată de Justi din ultimii ani și de continuatorii săi, potrivnică lui El Greco. În 1911, distinsul critic de artă și pictură spaniolă dr. August L. Mayer își scotea prima carte din seria cu care a contribuit atît de mult la cunoașterea lui El Greco în Germania. Această serie culminează cu publicarea, în 1929, a *Catalogului* operelor artistului. Hugo Kehrer publică lucrarea *Die Kunst des Greco* în 1914 și 1930[27]. Interesul se menține deci treaz în Germania. În Franța, după senzațio-

Scanned with OKEN Scanner

nala carte a lui Barrès, Émile Bertaux, încă din 1910, începe să-și tipărească interesantele lucrări despre artist și ar fi publicat fără îndoială o operă importantă dacă războiul din 1914—1918 nu i-ar fi curmat, în plină tinerețe, firul vieții, zădărnicind astfel atîtea speranțe. Paul Lafond publică o lucrare în 1913. Mai recent, Camille Mauclair și distinsul scriitor Jean Cassou[28] își publică în 1931 cărțile dedicate lui El Greco. În Danemarca, un pictor, entuziast admirator al lui El Greco, publică în 1920 două volume consacrate tinereții pictorului: *La Jeunesse du Greco*. În Anglia, de asemeni, este trezit interesul, grație, probabil, apariției, în 1926, a volumului *Die Spanische Reise* a lui Maier-Graefe, tradusă de Holroyd-Reece. În 1930 apar trei interesante lucrări despre El Greco: *El Greco's Italian Period*, de Ellis Waterhouse, *The Birth of Western Painting*, de Robert Byron și David Tabolt Rice, consacrată în special originii bizantine a artei lui El Greco, și *El Greco* de Frank Rutter. Revistele britanice abundă în articole închinate pictorului, reproducîndu-se în paginile lor și noile tablouri atribuite artistului. Există, deci, un real interes față de El Greco. În Italia, Lionello Venturi, G. Lorenzetti și alții își publică rezultatele cercetărilor în legătură cu pictura prespaniolă a lui El Greco. Istoriile de artă și enciclopediile italiene îi dedică deja un spațiu mult mai larg. Giuseppe Gerola scrie în 1910, în interesanta lui lucrare despre pictorii Bassano, atunci cînd vorbește de Jacobo Bassano, următoarele: „paranteză aristocratică a artei sale, cea care interesează mai mult gustul nostru rafinat... figuri alungite și subțiri, mlădioase... la acele capodopere se racordează direct elanul exasperat al marii arte a lui El Greco". În Grecia, tineretul intelectual se ocupă mai mult ca înainte de ilustrul lor compatriot. În 1929, A. Kirou publică lucrarea sa despre pictor. În 1930, Pantelis Prevelakis, distins autor, origi-

Scanned with OKEN Scanner

nar din Creta, publică prima lui carte asupra lui El Greco: *Domenikos Theotocópoulos. Un tratat istoric*[29]. Și toți, în Grecia, ca și în afara ei, așteaptă cu nerăbdare noile date referitoare la educația cretană a artistului, ce ne vor fi puse probabil la îndemînă într-o bună zi grație muncii de cercetare întreprinsă acum în mai multe mănăstiri cretane unde au ființat faimoasele școli de pictură și care au cunoscut o mare strălucire în secolul al XVI-lea[30], și în Arhiva Cretană din Veneția[31]. În România, Al. Busuioceanu studiază minunata colecție regală cu tablouri ale lui El Greco, dînd la iveală mai multe lucrări interesante.

Influența directă. Au fost indicate cauzele principale ale întregii mișcări actuale în favoarea lui El Greco. Ea se datorește, în primul rînd, revelării înrudirii sale intime cu Velázquez. El Greco i-a fost precursor și, în istorie, *precursorii* nu sînt înțeleși pînă ce acești *Mesia* nu pătrund adînc în viață. Este un proces regresiv. Aceștia din urmă le datorează primilor existența, iar ei acestora reabilitarea. Atîta timp cît Velázquez nu s-a revărsat în întregime în arta modernă, atîta timp cît influența sa nu s-a epuizat, nu s-a pus problema genezei sale, iar problema originilor, în toate domeniile, constituie astăzi — în timpul nostru, un timp al evoluției și esențialmente istoricist — o problemă prin excelență, cea care trezește cel mai mare interes în viața contemporană. Numai după ce Velázquez a fost învățat pe de rost, a fost înțeles și El Greco; pentru că rareori s-a întîmplat ca inovațiile perturbatoare să treacă din caracterele radicale direct în viață, ci numai epurate de excese, modelate și *măsurate* de alte caractere ponderate și echilibrate. Numai după ce au fost asimilate pe această cale, sîntem apți să înțelegem prospețimea rustică, spontaneitatea provocatoare a primelor roade precursoare uitate. Retina impregnată de armoniile suave ale lui

Scanned with OKEN Scanner

Velázquez este singura capabilă să perceapă valoarea integrală a violentelor anticipări coloristice ale lui El Greco. Numai cînd spiritul a devenit apt să poată privi atîta viață, atîta caracter, atîta realism ale unui popor și ale unei epoci ce emană cu seninătate din *Meninele*, va putea să înțeleagă că însăși această viață și acest realism și însăși această forță expresivă de caracter a acestui popor și a acestei epoci, izvorăsc, deși cu o intensitate tumultoasă, și din *Înmormîntarea*. Interesul crește odată cu surpriza descoperirii unei atare relații, ascunsă atîta timp în obscurele biserici toledane.

Dar, în afară de aceasta, El Greco nu a ajuns să fie simțit și nici prețuit pînă în zilele noastre, pentru că în nici o altă epocă arta nu a arătat atîtea strînse afinități, ca cele vădite de cea contemporană, cu caracterele artei lui Theotocópuli.

Clasicismul era incapabil să-l înțeleagă pe El Greco. Romantismul a început reabilitarea lui; dar numai actualul neoromantism, pe care îl numim *modernism*, a putut s-o desăvîrșească. La el, ca și la autorul nostru, vom întîlni predominarea a ceea ce este *intelectual*, care duce la subtilitate și dă naștere la ceea ce este contorsionat și conceptual. Góngora și Paravicino au fost marii lui prieteni. Góngora și Gracián constituie modele ale literaturii moderniste. Și cum să nu fie așa ceva și El Greco pentru acei pictori care caută astăzi aceeași intelectualitate, subtilitate, contorsionare, dislocare, conceptualitate, din moment ce, după cum s-a spus foarte bine, el a fost primul în a „dizloca desenul pentru a transmite pînzei, cu întreaga ei energie și repeziciune, mișcarea“?

Model va trebui să fie, prin această dimensiune, pentru o întreagă serie de simboliști și decadenți, pentru intimiști, pentru pictorii elegantei nervoase, pentru delicvescenți, pentru

Scanned with OKEN Scanner

psihologiile complicate, pentru misticismul alegoric, pentru viziunile misterioase, pentru aspectele infinite, într-un cuvînt, ale neoidealismului literar și pictural, care vor găsi în subtila spiritualitate a figurilor nevrotice ale lui El Greco, în transcendentalismul poetic ce le învăluie, multe elemente care răspund unanimului lor protest împotriva nudei reproduceri a realității, fie grosieră, fie vidată de concepte și de suflet.

Pe de altă parte, o tristețe și un pesimism, mai adînci, pentru că sînt mai reale și mai puțin simple decît cele poetizate de generația anilor '30, invadează arta modernă. În literatura din *La Intrusa* și *Los Espectros*, în bretonii lui Cottet și Simon, în *Carlyle* de Whistler, în interioarele lui Le Sidaner, în peisajele lui Renoir, în sintetismul și stilizările lui Cézanne și Gauguin, în grădinile părăsite ale lui Rusiñol, nu se poate să nu aibă ecou funebra tristețe a pictorului toledan.

Neoimpresionismul, cu disprețul său pentru formă, cu parada lui de incorectitudine, cu tendința lui de a provoca pur și simplu senzațiile, lăsînd spiritul liber, fie pentru a le completa, fie pentru a le transforma; cu procesele lui de eliminare și simplificare, studierea valorației, preamărirea cromatismului împotriva griului monocrom din trecut și împotriva elementarelor resurse ale vechiului *plein air*, vibrațiile lui de lumină, umbrele lui albastre, reflexele portocalii, stridențele coloristice, luminarea agresivă, dogma lui privind tehnica divizionară, trebuie să simtă atracție pentru Theotocópuli, pentru liniile lui dislocate, pentru tușele explozive, loviturile de penel libere și independente, iluminarea prin reflexie, pentru *tristețea*, *neliniștea* și *asprimea* culorii, pentru ciudata și anticipata apologie a coloritului împotriva desenului.

Și *numai acum*, în această artă contemporană, rebelă, plină de anxietate și dezechilibrată ca și artistul nostru, în această mișcare

Scanned with OKEN Scanner

actuală, indiferent de școală, în care, fugind de *platitude*, care este singurul lucru ce îngrozește, orice sistem, orice tendință, orice extravaganță, orice aberație, orice monstruozitate, găsește — din fericire — aplauze, cu condiția ca opera să facă să trăiască, să trezească intens impresia de viață, a fost posibil nu numai să-l înțelegem și să-l iertăm, ci și să-l admirăm și să-l aplaudăm pe El Greco extravagantul, pe El Greco scandalosul, pe El Greco *nebunul*.

După părerea mea, este încă prea devreme pentru a putea afirma dacă arta foarte nouă, care din această cauză coincide cu El Greco, a și experimentat influența sa. Lostalot afirmă că Manet s-a inspirat din portretele sale; și este firesc să credem că și alte scîntei s-au aprins și se vor aprinde de aici înainte. Deocamdată, trebuie să ne mulțumim cu a semnala asemenea coincidențe. Ele aproape că ajung pentru a dezminți cea de a doua parte a sonetului lui Paravicino și a arăta că, într-un sens larg, „timpurile au ajuns nu numai să admire, ci și să imite ciudățenia lui El Greco".

Concluzie. „Creta i-a dat viață." Despre zestrea familială nu știm nimic. El este, înainte de toate, un germene cu o personalitate autonomă, extravagantă, anarhică. De la rasă, aduce finețea și instabilitatea spiritului; din mediul originar, probabil, cultura elenică; de la moștenirea artistică acumulată, ambianța greco-alexandrină ce persistă în compozițiile și figurile sale, și înclinația bizantină de a-i repeta formulele; din Italia și din secolul al XVI-lea, deschiderea amplă, flacăra cunoașterii universale, eroicul idealism. El Greco este ultimul epigon al Renașterii.

Creta și Veneția îl învață arta. Tițian îi arată tehnica; Tintoretto îl atrage prin dramatismul conținutului și al formei, prin tonalitățile carmine și argintii; Michelangelo îi dă tărie și amărăciune, îl incită și-l face să se

Scanned with OKEN Scanner

concentreze, dar mai ales îl virilizează. Severa și aspra Castilie a fost pentru el benignă, pentru că l-a făcut liber. Solitar în ea, el uită de reguli și îi abandonează pe maeștri, se refugiază în el însuși, intră în relație strînsă cu spiritul și natura de aici, se revarsă în ele în voie, și se lasă, totodată, pătruns de ele, asimilează, pînă la urmă, geniul local și sufletul spaniol; traduce fidel din ele ceea ce vibrează la unison cu singularul său temperament — violența, gravitatea, exaltarea, tristețea, misticismul, intimitatea realistă, monocromia cenușie și stacojie — și după o rapidă și inevitabilă tatonare, izbutește să dea o operă originală și eternă, și găsește un drum pe care îl poate numi *al său*.

Și pe el merge, neliniștit, chinuit, cu pătrunzătoare clarviziune, de problema culorii și a luminii, care constituie și astăzi problema picturală; într-o crescîndă și vertiginoasă exacerbare a conținutului și formei, a liniilor și culorilor; cu dorința arzătoare de inițiator fervent; fugind de orice trivialitate și nemișcare, de incorect, de inform, de simplu; nicicînd slab și nici istovit; precipitîndu-se uneori, reușind alte dăți, ca orice om ce se aventurează pe căi noi; proclamînd că pictura nu este artă, adică o chestiune de rețete și canoane, ci muncă inspirată, foarte personală; disprețuindu-l pe Michelangelo, de care îl unește, totuși, continua nemulțumire și neliniștea spiritului; provocîndu-și constant, ca și el, noi dificultăți; idealist și realist, clar și diafan uneori, ca *Quijote*, complicat și conceptual alteori, ca *Persiles;* pictînd omenescul mai bine decît divinul, și supunînd aproape întotdeauna divinul omenescului; mai liber, mai modern, mai actual pe măsură ce îmbătrînește, și mereu mai rebel, pînă în ultima clipă a vieții. Acesta a fost El Greco.

Vindecarea orbului de la Dresda și de la Parma, *Izgonirea negustătorilor din templu* de la Richmond, astăzi la National Gallery din

Scanned with OKEN Scanner

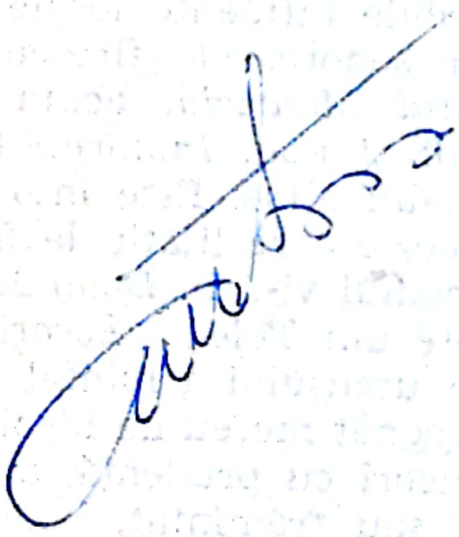
Washington, par să fie, pînă acum, primele lui încercări veneţiene. În *Vindecarea orbului* de la Parma apar deja măiestria şi influenţa romană. *Izgonirea negustătorilor din templu* de la Minneapolis semnifică temuta etapă romanistă; tablourile din colecţia Frick, salvarea manierismului, revelarea puternicei personalităţi a pictorului care a contopit, cu un caracter original, Veneţia cu Roma, făcînd legătura, prin felul de a trata subiectul, între perioada italiană şi cea spaniolă. Este una din lucrările cele mai splendide.

Retablul de la Santo Domingo el Antiguo şi *Batjocorirea* reprezintă măreaţa şi magistrala afirmare a aceleiaşi personalităţi, marcată deja puternic de noile influenţe locale şi cu note sporadice, dar sonore, ale firescului realism castilian. *Sfîntul Mauriciu,* acuta şi febrila criză între vechi şi nou. *Înmormîntarea,* perfecţiunea şi idealul atins. Este întoarcerea la inepuizabila poezie a realităţii de fiecare zi, dar prin intermediul visării. *Doña María de Aragón, San José* din Toledo, *Escorial, Illescas* sînt trepte ale urcuşului triumfal pe noul drum realist, impregnat mereu de idealismul prerenascentist, uneori cu prudenţă, alteori clătinîndu-se, calm sau frămîntat, ponderat sau excesiv, senin sau abătut, dar niciodată vulgar şi nici insignifiant, mereu plin de viaţă, mereu dispus să se dedice unor noi experienţe coloristice; pătrunzînd zi de zi tot mai mult în tainicele ascunzişuri ale modelului şi stăpînind tot mai mult, ceas de ceas, tehnica artei sale. *Înălţarea Fecioarei* de la San Vicente este produsul cel mai select al originarei exaltări a artistului, exacerbată la sfîrşitul vieţii; încercarea cea mai desăvîrşită a obsesiilor de lumină şi culoare care nu-i dădeau pace; ultima sa profesiune de credinţă picturală.

Un înalt şi extraordinar exemplu este cel pe care El Greco ni-l oferă împotriva falsei
 păreri comune cu privire la autenticitate. Un

Scanned with OKEN Scanner

străin, un cretan, recrescut în Italia, redeș-teptînd, împrospătînd, orientînd, fixînd eterna tradiție a picturii naționale; pregătind pămîn-tul, pentru ca în el să semene și să culeagă cel mai mare, cel mai universal și mai uman, și din această cauză cel mai autentic dintre pic-torii spanioli; impregnîndu-și eroii cu *tristețe* în aceleași zile în care Cervantes își făurea acel *Cavaler al Tristei Figuri*, de o autenti-citate eternă.



Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 Vorbind de legendele pe care le-a pictat pentru mănăstirea de la Escorial, insignifiantul Miguel Barroso afirmă: „... dacă ar fi italian l-ar numi un nou Michelangelo, și dacă i s-ar mai adăuga la aceasta încă o bravură, o meteahnă de care au suferit toți pictorii din Spania, aceea de a simula multă gingășie în lucrările lor și de a le atenua cum spun ei și de a le înceţoşa parcă sau a le acoperi cu un văl, o lașitate, fără îndoială, în artă, dar care nu există la poporul nostru". *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, MDCV, p. 722.

2 Din 1908 la Muzeul Luvru, Paris.

3 „Cu toate acestea, oriunde și oricînd lucrările acestui maestru vor impune puternic atît artiștilor cît și cunoscătorilor, dar este tot atît de sigur că vor rămîne «lucruri de preț necunoscute de mulțime». În bisericile și mănăstirile spaniole, cu lumina lor slabă, ca de crepuscul, se mai află încă zeci de pînze stranii ale lui El Greco, prin fața cărora privitorul neinițiat trece cu admirație și uimire, în timp ce chipurile ascuțite și veșmintele, ca și licăririle detaliilor îl impresionează ca sunetul unor note discordante. Dar pentru cel înzestrat cu calități reale de cunoscător de artă, o examinare mai atentă chiar și a acestor lucrări mai puțin promițătoare relevă fragmente de admirabile armonii pe care le simte ca sunetele unei muzici suave ce ajung pînă la el prin vuietul furtunii. Stilul lui El Greco este tot atît de particular pe cît de greu este de descris. Totuși, se aseamănă în multe privințe cu stilul lui Tintoretto, distingîndu-se prin aceeași «cadență de bravură» în execuție, prin nestemate cromatice, dar și prin neglijența desenului; totuși gama cromatică a lui El Greco este foarte diferită,

Scanned with OKEN Scanner

fiindu-i proprie prin ceea ce are ea esențial. Din păcate, multe din lucrările lui suferă de același lucru, care a diminuat și valoarea majorității lucrărilor lui Sir Joshua Reynolds al nostru, și anume, folosirea abuzivă, practicată de venețieni, a verniului, care a făcut ca acest strat superficial pur și strălucitor să dispară aproape în întregime, fapt întîmplat, din păcate, destul de des de-a lungul timpurilor, lăsînd să reapară grundul tare alb-negru".

4 *Gazette des Beaux Arts*, vol. X, p. 298.

5 *L'Espagne, Splendeurs et Misères.* Voyage artistique et pittoresque. Illustrations d'Alexandre Prévost, Paris, Plon, 1875.

6 *Romancero del Escorial*, 1883.

7 Vezi Al. Busuioceanu: *Colecția regală de pictură*, 1932; *Les œuvres du Greco en Roumanie*, Actes du XII Congrès International d'Histoire de L'Art, Stockholm, 1933; *Les Tableaux du Greco de la Collection Royale de Roumanie. Gazette des Beaux Arts*, mai, 1934. (N. C. de J.).

8 *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1861, Vierte Auflage.

9 Nici artistul original, talentat, dar excentric D. Theotocópuli... nu i-a influențat aproape deloc pe artiștii acelei țări. *Die Cristliche Kunst in Spanien.* Rudolph Weigel, 1853, p. 96.

10 „... lucrările (se referă la portrete: Bildnisse) de la Muzeul Prado sînt foarte manieriste..." ... „pictate în maniera lui cea mai proastă". *Velázquez*, p. 79.

11 În ceea ce privește chestiunile de amănunt, el dă ca sigur ceea ce mai înainte punea la îndoială, și anume: cardinalul din tabloul de la catedrala din Valladolid este portretul lui don Gaspar Quiroga, și schimbă identificarea făcută în legătură cu cel de al patrulea personaj, cel necunoscut, din tabloul de la Minneapolis, despre care credea mai înainte a fi El Greco, iar acum: „un tînăr cu părul lung, ce pare să-l reprezinte pe Rafael". A se vedea ceea ce am scris referitor la aceste două chestiuni în cap. I și II.

12 Astăzi la Muzeul Santa Cruz.

13 „Cum lucrează cretanii. — Pictați în acest fel veșmintele: preparați o proplasmă de culoare închisă, schițați și faceți reflexele în două sau trei reprize. Folosiți fardul pentru personaje, și picta-

Scanned with OKEN Scanner

ți-le astfel: puneți ocru închis, puțin negru și foarte puțin fard; folosiți proplasma și terminați schițarea cu negru foarte închis. Faceți ochii. Pentru pupile, folosiți numai negrul pur. Amestecați fardul cu puțin ocru și cinabru, astfel încît carnația să nu fie galbenă, ci mai degrabă roză. Luați aminte să nu acoperiți în întregime chipul, ci numai părțile luminate, și continuați cu un strat din ce în ce mai subțire spre margini. Adăugați puțină culoare alburie aproape albă, pe părțile luminate, întăriți puțin umbrele și puneți cîteva tușe de fard. Puteți proceda la fel și pentru picioare și mîini. Părul personajelor tinere îl veți face în felul următor: faceți o proplasmă de un negru închis; schițați cu un alt negru, făcînd părțile luminoase, care se vor contopi cu cele aflate în umbră. Veți lumina în alt fel barba și părul bătrînilor, folosind *linum*-ul și așternînd cîteva tușe de fard". *Manuel d'Iconographie chretienne grecque et latine*, par M. Didron. *traduit du manuscrit byzantin; Le guide de la peinture*, par le Dr. Paul Durand, Paris, Imprimerie royale. MDCCXLV.

14 La peste cincizeci de ani de la scrierea acestor rînduri: „Se poate admite ca foarte probabilă inițiala educație cretană a lui El Greco...", ele sînt confirmate de C. Mertzios prin descoperirea lui foarte importantă, din 1961, în Arhivele cretane din Veneția, a unor documente din 1566, de la Candia, în care El Greco este numit deja „maestru", iar semnătura lui apare într-un act notarial. Vezi cap. I, nota 3. (N. C. de J.).

15 Asemănarea între modul de a lucra al lui El Greco și cel al lui Tintoretto a fost de mulți observată. Despre primul, am văzut în capitolul I ceea ce spune Pacheco, vol. II, p. 11. Despre Tintoretto, povestește Ridolfi în *Le maraviglie dell'arte*... 1648, vol. II p. 6 și 7, că „făcea exerciții cu mici modele de ceară și de cretă, îmbrăcîndu-le în mici bucăți de stofă, căutînd cu grijă să redea părțile membrelor de sub cutele veșmintelor, pe care le mai împărțea în căsuțe și perspective alcătuite din bețe și cartoane, așezînd lumînări la ferestre și proiectînd în acest fel lumini și umbre. Cu niște sforicele agăța alte modele de grinzi pentru a observa efectele ce le dădeau cînd erau văzute de jos în sus pentru a da formă umbrelor văzute pe tavan, plăsmuind în acest fel făpturi ciudate; rămășițe ale acestor încercări se păstrează încă în biroul pelerinilor..."

Asemănări și deosebiri, în ceea ce privește culoarea și desenul, între cei doi maeștri, sugerează și următoarele citate din Ridolfi (p. 59 și 60), refe-

Scanned with OKEN Scanner

ritoare la Tintoretto: „Întrebat care ar fi cele mai frumoase culori, el a răspuns că acestea sînt albul și negrul, deoarece unul dă forță figurilor accentuînd umbrele, iar celălalt relieful". — „Mai obișnuia să spună că cele mai frumoase culori se vînd în dughenele de la Rialto, dar că desenul își trage valoarea din truda îndelungată a spiritului și din nenumăratele nopți de nesomn și de aceea era practicat și înțeles de foarte puțini".

În sfîrșit, nu trebuie să te duci la Veneția, căci în multe muzee și colecții abundă lucrările lui Tintoretto, în care se poate identifica o strînsă înrudire cu cele ale lui El Greco, în spirit, compoziție, desen și tehnică. Dacă ne limităm doar la Prado, să se compare îndeosebi *Paradisul*, nr. 398 (precum și același subiect, de la Luvru și de la Muzeul din Lille), *Botezul lui Hristos*, nr. 397, și admirabilele schițe pentru frize, nr. 386, 388, 389, 394, 395 și 396. Referindu-se la aceste schițe, Catalogul Muzeului Prado din 1949 afirmă: „Se presupune că aceste tablouri erau schițe pentru o friză. În mod cert sînt tablouri definitive pentru un plafon — să se observe perspectiva ..."

16 Semnată: *Luys tristan fa / ciebat / Toleti 1624.*

17 Numărul 2645 din Catalogul Muzeului Prado.

18 „Din ordinul Maiestății Sale, pe care Domnul să-l aibă în pază, a făcut proiectele pentru Sacristie, mica Aulă, Capitulul și alte încăperi cu Picturi atît de măreție și originale, după cum am văzut, și vom mai vedea, unele ce se aflau aici din timpul lui Filip al Doilea, iar altele care prin grija lui au fost aduse din diferite părți ale Europei". *Descripción del Escorial* ... de călugărul Santos, p. 82.

19 Întrebînd: dacă ești bun stimate domn,
Ce spui de-al nostru Rafael?
Mai este în Italia unul ca el,
Sau crezi că este totuși cel mai bun?
. . . . . .
Strîmbînd din nas ceremonios,
El zise: Rafael (ca să spun adevărul,
Fiindcă-mi place gîndul liber și sincer)
Așa cum vă spuneam, nu-mi place defel.
Așa că (i-a răspuns persoana)
Nu vă place acest mare Pictor;
Dar în Italia nu-i altul mai de soi,
De aceea n-am dat altcuiva coroana,
Don Diego răspunse în acest mod:
Ce-i bun și mai frumos se află la Veneția;
Pe primul loc se află-acel penel;
Tițian e-acela ce poartă stindardul.

Scanned with OKEN Scanner

La Carta del navegar pitoresco. Dialogo... Opera de Marco Boschini... Veneţia. MDCLX, p. 58.

20 *Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, München, 1893, vol. II, p. 508.

21 A se vedea *De la Vida del Greco*, de Francisco de B. San Román. Documentul XXX, p. 60. „28 noiembrie şi 12 decembrie 1607. Primăria îi comandă lui El Greco lucrarea retablului capelei Isabel de Oballe..." „În ceea ce priveşte arhitectura şi partea de lemn, proiectul lui alexandro este pentru partea de sus a retablului, iar cea ce *se face acum începe cu piedestalurile ce se înalţă de pe pardoseala capelei, astfel încît să se adauge patru picioare şi jumătate de construcţie care înseamnă mai bine de a cincea parte din întreaga lucrare, şi aşa se face că această construcţie are astăzi o formă perfectă şi nu pitică ceea ce este lucrul cel mai rău pe care îl poate avea orice gen de formă...*"

22 Se bazează pe o scrisoare a lui Giulio Clovio publicată numai în traducere germană de către Hugo Kehrer în *Kunstchronik im Kunstmark*, vol. XLIV, *1922—1923*. Se spune că textul original se află la Biblioteca Municipală din Spalato. Este scrisă în croata veche, limbă care mai este folosită în documentele ecleziastice din Iugoslavia. Am încercat să obţin o fotocopie după originalul acestei scrisori, dar bibliotecarul arhivei municipale mi-a scris că originalul nu se află acolo. Nu pierd, totuşi, speranţa că noi cercetări în arhiva menţionată vor da la iveală acest curios document, şi chiar dacă ar fi vorba de un fals, cum sugerează unii specialişti, această scrisoare atribuită lui Clovio conţine un profund adevăr: că ceea ce El Greco urmărea nu era realitatea, ci visul. (N. C. de J.).

23 Astăzi la National Gallery din Washington.

24 *Spain, The Story of a Journey by Jozef Israelis*, Londra, 1900.

25 *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX*, de Basilio Magni, ediţia a II-a, Roma, 1905, vol. III, p. 16.

26 Astăzi în *Historia del Arte*.

27 H. Kehrer a mai publicat o carte despre El Greco în 1939: *El Greco als Gestalt des Manierismus*.

28 Jean Cassou, 1931.

29 Pantelis Prevalakis, profesor de Istoria artei la Şcoala Superioară de Bele-Arte din Atena, scriitor,

Scanned with OKEN Scanner

romancier. A publicat în 1941 *El Greco la Roma, studiu morfologic al producției romane a lui El Greco*, iar în 1942 *Theotocópoulos, biografia completă*, Editura Aetos, Atena.

30 A se vedea revista cretană KRITIKA XRONIKA, 1948—1949. Articolul referitor la pictura de la mănăstirea de la Valsamonero.

31 A se vedea în *Arte Veneta*, 1961, comunicarea lui G. Mertzios cu privire la descoperirile făcute de el în Arhivele cretane de la Veneția.

Scanned with OKEN Scanner

CATALOGUL LUCRĂRILOR LUI EL GRECO

I
TEMELE MARIANE ȘI CRISTOLOGICE

1. BUNAVESTIRE
Fundația Cintas, New York, S.U.A.
Între 1594 și 1604. 1,68×0,68*.
Asemănătoare cu cea de la Zumaya. A fost restaurată mîna dreaptă a îngerului.
Istoric: Provine de la Toledo; achiziționată, din comerț, de don Fabricio Potestad, Madrid; d-na Horace Schmidtlapp, Cincinnati, Ohio, 1932—1942.
Nr. 125, cat. 1908.

2. BUNAVESTIRE
Muzeul Balaguer, Villanueva y Geltrú (Barcelona).
Între 1584 și 1594. 3,20×1,86. Semnat.
Ist.: Aparține Muzeului Prado.
Nr. 276, cat. 1908.

3. BUNAVESTIRE
Muzeul din Toledo, Ohio, S.U.A.
1,28×0,84.
Dimensiunile acestui tablou sînt identice cu ale celui de sub nr. 301 din cat. din 1908 al lui Cossío. Ar putea să fie tabloul ce se afla în posesia lui Durand-Ruel, Paris, în 1907. Dacă acesta este tabloul, data s-ar situa între 1594 și 1604. Este asemănător cu tabloul din colecția Zuloaga, din Zumaya.
Ist.: Wethey îmi scrie, foarte amabil, că istoricul acestei *Bunevestiri* nu este deloc clar, dar crede că este cel de sub nr. 301 din cat. din 1908 și care se afla în posesia lui *Durand-Ruel*, Paris, 1907. (N.C. de J.).

* Dimensiunile sînt date în metri, prima dimensiune indicînd înălțimea. Toate tablourile, cu excepția acelora pentru care se specifică altceva, sînt ulei pe pînză (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

4. BUNAVESTIRE
Muzeul bisericii Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1604 și 1614. 1,11×0,64.
Ist.: Provine de la biserica San Nicolás, Toledo, unde era așezat în sacristie. A trecut apoi în muzeul bisericii San Vicente.
Nr. 257, cat. 1908.

5. BUNAVESTIRE
Muzeul de Artă, Budapesta, Ungaria.
Ultima perioadă, între 1604 și 1614. 0,91×0,67.
Amintește, și prin dimensiuni, de cel aflat în posesia lui Zuloaga, dar pare a fi mult mai bun, deși aprecierea n-o pot face decît după o reproducere fotografică.
Ist.: Nu i se cunoaște proveniența înainte de marchizul de Rochefort, Paris.

6. BUNAVESTIRE
Illescas, Toledo: biserica spitalului Caridad.
Între 1600 și 1604. 1,21, circular. Semnat.

7. BUNAVESTIRE
Familia Zuloaga, Zumaya, Spania.
Între 1604 și 1614? 0,82×0,65.
Ist.: Achiziționat, din comerț, la Madrid.
Nr. 328, cat. 1908.

8. BUNAVESTIRE
Colecția Soichiro Ohara, Kurashiki, Japonia.
Între 1604 și 1614. 1,09×0,80.
Asemănătoare cu *Bunavestirea* aparținînd lui Zuloaga, Zumaya.
Ist.: Colecții: Dalborgo di Primo, Madrid; marchizul de Pidal, Madrid; don Alejandro Pidal, Madrid; Goupil, Paris; Bernheim Jeune, Paris; Torajiro Kojima.
Nr. 123, cat. 1908.

9. BUNAVESTIRE
Catedrala, Sala capitulară, Sigüenza, Guadalajara, Spania.
Între 1604 și 1614. 1,52×0,99.
Asemănătoare cu cea aparținînd lui Zuloaga, Zumaya.
Nr. 181, cat. 1908.

10. BUNAVESTIRE
Muzeul de Bele-Arte, Bilbao, Spania.
1,10×0,67.
Nu este menționat în cat. din 1908.
Ist.: Provine de la Consiliul provincial Vizcaya.

11. BUNAVESTIRE
Colecția Thyssen-Bornemisza, Lugano, Elveția.
1,14×0,67.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este menţionat.
Ist.: Colecţii: Pascual, Barcelona.

12. BUNAVESTIRE
D-na R. E. Danielson, Groton, Massachusetts, S.U.A.
Zumaya.
Între 1604 şi 1614. 0,83×0,62.
Asemănătoare cu replica aparţinînd lui Zuloaga.
Ist.: Provine de la biserica Ventas con Peña Aguilera, Toledo; don Juan Lafora, Madrid; Charles Deering, Chicago; împrumutat lui Art Institute, 1924.
Nr. 108, cat. 1908.

13. BUNAVESTIRE
Academia de Bele-Arte, Viena, Austria.
Între 1571 şi 1575. 0,62×0,76.
Pictată în Italia. Dispărută în timpul războiului. În dreapta. Fecioara, în genunchi, pe un scăunel de rugăciune; în stînga, îngerul. Cadrul îl formează o sală pardosită cu marmură, iar printre arcadele din fundal se zăreşte o uşă cu fronton de marmură albă. Arhitectura, veşmintele şi aripile îngerului sînt aurii. „Se sprijină, fără îndoială — spune Zottman — pe *Bunavestirea* lui Tintoretto aflată la Muzeul din Berlin, şi constituie un prim pas spre propria sa *Bunavestire*, de mici dimensiuni, de la Muzeul Prado. Arhitectura sălii şi a fundalului este foarte asemănătoare cu cea din tabloul de la Prado". Atribuit înainte lui Paolo Veronese. Noua atribuire a fost făcută de dr. G. Ludwig.
Ist.: Donaţie a contelui Lamberg.
Nr. 8, cat. 1908.

14. BUNAVESTIRE
Muzeul Prado, Madrid, Spania.
Între 1577 şi 1580. 0,26×0,19. Pictură pe lemn.
Nr. 56, cat. 1908.

15. BUNAVESTIRE
Banca Urquijo, Casa cu Şapte Coşuri, Madrid, Spania.
Între 1576 şi 1584? 2,44×2,09.
Repictat parţial; a fost îndepărtată repictarea. Asemănător cu cel de la Villanueva y Geltrú.
Nr. 136, cat. 1908.

16. LOGODNA FECIOAREI
Muzeul de Artă din Bucureşti, România.
Între 1604—1614. 1,10×0,83.
N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea sa se bazează pe fotografii şi pe opinii autorizate.
Ist.: Colecţia contesei de Quinto, Paris, 1862; Alphonse Oudray, Paris, 1869; Castelul Peleş, din Sinaia, România.
Nr. 361, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

17. VIZITAȚIUNEA
Dumbarton Oaks, Washington, S.U.A.
0,97×0,71.
Contractul pentru capela Oballe, biserica San Vicente, spune: „... și să se mai adauge o legendă a Vizitațiunii ...“ Aceasta i-a determinat pe critici să creadă că tabloul ar putea fi o schiță pentru *Vizitațiunea* de la capela Oballe. Nu este menționat de Cossío.
Ist.: S-a aflat în mănăstirea Santa Clara, Daimiel; achiziționat de dl. A. Byne, Madrid.

18. NAȘTEREA LUI ISUS
Biserica spitalului Caridad, Illescas, Toledo, Spania.
Între 1603 și 1605. Diametrul: 1,28, Circular. Semnat.
Ist.: Înainte se afla în prezbiteriu, peretele Epistolei. Astăzi, în capelă, în dreapta retablului principal.
Nr. 51, cat. 1908.

19. ADORAȚIA MAGILOR
Galeria de pictură, Viena, Austria.
Între 1571 și 1575. 0,93×1,17.
Nr. 7, cat. 1908.

20. ADORAȚIA PĂSTORILOR
Colecția lui don Emilio Botín Sanz, Santander, Spania.
Între 1577 și 1579. 2,90×1,28.
Ist.: Provine din retablul lateral al Evangheliei, transeptul bisericii Santo Domingo el Antiguo, Toledo. Achiziționat în 1956 de la mănăstirea Santo Domingo el Antiguo.
Nr. 233, cat. 1908.

21. ADORAȚIA PĂSTORILOR
Muzeul de Artă din București, România.
Între 1584 și 1594. 3,46×1,37. Semnat.
Întrucît dimensiunile acestei pînze coincid cu cele ale unor tablouri ce se crede că au aparținut Colegiului Doña María de Aragón, din Madrid, data lui ar trebui situată mai degrabă între 1596 și 1600. (N.C. de J.). N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea sa se bazează pe reproduceri fotografice și pe opinii autorizate.
Ist.: Nr. 253 în *Notice des Tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les Salles du Musée Royal au Louvre*, Paris, 1838. Vînzarea colecției lui Ludovic Filip, la Londra, în 1853; vînzarea Pereira, 1868, Paris; contele Felix Bamberg, Messina, între 1868 și 1879. Achiziționat pentru colecția lui Carol I, în 1879.
Nr. 360, cat. 1908.

22. ADORAȚIA PĂSTORILOR
Metropolitan Museum, New York, S.U.A.

Scanned with OKEN Scanner

Între 1594 și 1604. 1,11×0,65.
Pare o sinteză între *Adorațiile* de la Santo Domingo el Antiguo, astăzi la Prado, și cealaltă *Adorație*, aflată tot la Metropolitan Museum. Seamănă mai mult cu cea ce se află astăzi la Prado. Inscripția de pe fila ținută de îngeri este în latină.
Ist.: Achiziționat din comerț, de marchizul Del Arco; George Blumenthal, New York; donat lui Metropolitan Museum în 1941.
Nr. 86, cat. 1908.

23. ADORAȚIA PĂSTORILOR
Colegiul patriarhului, Valencia, Spania.
Între 1604 și 1614. 1,41×1,11.
Asemănătoare cu prima *Adorație* achiziționată de Metropolitan Museum din New York în 1905.
Nr. 270, cat. 1908.

24. ADORAȚIA PĂSTORILOR
Colecția Félix Valdés, Bilbao, Spania.
Între 1604 și 1614. 0,66×0,71. Semnat.
Descoperit în timpul războiului civil la Daimiel. După Lafuente Ferrari este: „o lucrare din ultimii ani, foarte personală, cu figuri alungite — provocatoare — cum spune Cossío. Procesul de exacerbare din ultima perioadă". Asemănătoare cu *Adorația păstorilor* de la Colegiul Patriarhului, Valencia.
N-a fost văzut.

25. ADORAȚIA PĂSTORILOR
Metropolitan Museum, New York, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 1,64×1,07.
Ist.: Provine de la don Luis Navas, Madrid, achiziționat în 1895 de către pictorul scoțian dl. Kerr-Lawson; D. McCorkindale, Scoția, vînzarea din 1904; Eugene Glaenzer; achiziționat de Metropolitan Museum în 1905.
Nr. 282, cat. 1908.

26. ADORAȚIA PĂSTORILOR
Loc necunoscut.
Între 1604 și 1616. 1,45×1,12.
Asemănător cu cel de la Metropolitan Museum din New York. Complet deteriorat și distrus din cauza proastelor repictări. S-a păstrat bine doar o mică porțiune din pînză, precum și carminul caracteristic de pe mîna stîngă a îngerului, de pe piciorul sfîntului Iosif și de pe capul măgarului. Avea nr. 684.
Văzut.
Ist.: În 1907 se afla în posesia lui don M. Hernández.
Nr. 106, cat. 1908.

27. ADORAȚIA PĂSTORILOR
Muzeul Prado, Madrid, Spania.
Între 1612 și 1614. 3,00×1,80.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima perioadă. Corespunde fazei în care a fost creată *Înălțarea Feciorei* din Oballe (astăzi la Muzeul Santa Cruz din Toledo).
Ist.: Provine de la aticul retablului bisericii Santo Domingo el Antiguo, dar n-a fost pictat pentru retablu și a fost așezat pe aticul retablului atunci cînd a fost vîndută *Sfînta Treime*. (Soehner afirmă că retablul pentru care a fost pictată *Adorația păstorilor* se află alături de corul călugărițelor, în biserică). Achiziționat de Prado în 1954.
Nr. 232, cat. 1908.

28. SFÎNTA FAMILIE
Colecția moștenitorilor lui sir William van Horne, Montreal, Canada.
Între 1604 și 1614. 1,22×1,02.

29. SFÎNTA FAMILIE
Muzeul Prado (826), Madrid, Spania.
Între 1594 și 1604. 1,07×0,69.
Nr. 63, cat. 1908.

30. SFÎNTA FAMILIE
National Gallery, Colecția Kress, Washington, S.U.A.
0,52×0,33.
Nu este menționat.
Ist.: Provine de la C. Beistegui, Paris; M. Dreicer, New York; Metropolitan Museum, depozitul lui M. Dreicer; French and Co., New York.

31. SFÎNTA FAMILIE
Hispanic Society of America, New York, S.U.A.
Între 1594 și 1604. 1,6×0,88.
Ist.: În *Catalogul Galeriei de pictură de la proprietatea Vista Alegre a marchizului de Salamanca* figurează sub numărul 162, și se spune că „a aparținut Galeriei contelui de Oñate". Iar mai înainte figurează și în *Catalogul Galeriei de pictură a lui don José de Madrazo*, Madrid, 1856. Achiziționat de la specialistul și restauratorul M. Haro (strada Bonaparte), Paris. Nr. 152 în *Catalogul* pentru *Exhibition of Spanish Art. The New Gallery*, Londra, 1895—1896. În 1897 se afla în posesia lui don Raimundo de Madrazo.
Nr. 308, cat. 1908.

32. SFÎNTA FAMILIE
Wadsworth Athenaeum, Hartford, S.U.A.
0,90×0,80.
Asemănătoare cu cea de la Muzeul Santa Cruz, din Toledo, după părerea lui Wethey. Nu este menționată.
Ist.: Provine de la T. Haris, Londra; Durlacher, New York; achiziționată de Wadsworth Athenaeum în 1946.

Scanned with OKEN Scanner

33. SFÎNTA FAMILIE
Muzeul de Artă, Budapesta, Ungaria.
1,38×1,04.
Nu este menţionat. Publicat de A. Mayer.
Ist.: Colecţii: P. Tronchet, Paris; Von Nemes, Budapesta; Sedelmayer, Paris; baronul A. Herzog, Budapesta.

34. SFÎNTA FAMILIE
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1584 şi 1604. 1,60×1,00.
Acest tablou a fost supus, din nefericire, unor grave restaurări. Aparţine şi el perioadei echilibrate şi armonioase în care artistul a realizat lucrările de la capela San José şi de la Illescas. Figura sfîntului Iosif a fost acoperită în mod intenţionat atunci cînd tabloul a fost aşezat în retablul baroc unde a stat pînă în 1961, cu scopul, neîndoielnic, ca figura sfintei Ana, detaşîndu-se singură, să capete, acolo, importanţa ce i se cuvenea, căci capela micului spital îi purta numele.
Ist.: Provine de la micul spital Santa Ana, de unde a trecut la Muzeul San Vicente.
Nr. 227, cat. 1908.

35. SFÎNTA FAMILIE
Muzeul de Artă, Cleveland, Ohio, S.U.A.
Între 1594 şi 1604. 1,31×1,00.
Dacă n-ar fi fost restaurat, cu pretenţia de a-i îmbunătăţi deplorabila stare, şi s-ar fi păstrat intactă şi cu cel mai mare respect mica porţiune foarte frumoasă ce mai rămăsese din tablou, şi graţie căreia se vede că aparţine acestei perioade armonioase (capela San José şi Illescas), cu siguranţă că n-ar fi avut de pierdut nici arta şi nici El Greco.
Ist.: Provine de la biserica din Torrejón de Velasco; J. Gutiérrez, Torrejón de Velasco; Varga Machuca, Madrid; O'Rossen, Paris; von Nemes, Budapesta.
Nr. 310, cat. 1908.

36. SFÎNTA FAMILIE
Loc necunoscut.
Între 1604 şi 1614. 0,84×0,70.
După descriere, se poate presupune că este vorba de o lucrare din ultimii ani, identică aproape cu *Sfînta Familie* de la Cleveland, deşi de dimensiuni reduse. Această pînză pare să se conserve mult mai bine decît cea de la Cleveland. Este una din lucrările cele mai interesante ale lui El Greco dintre cele ce se aflau în Galeria din România. N-a fost văzută de Cossío, dar aprecierea sa se bazează pe fotografii şi pe opinii autorizate.
Ist.: Înainte la Palatul Regal din Bucureşti, România. Colecţia Bamberg, Messina; achiziţionat de Léo

Scanned with OKEN Scanner

Bachelin pentru Carol I.
Nr. 363, cat. 1908.

37. SFÎNTA FAMILIE
Spitalul San Juan Bautista sau Tavera. Retablul lateral al Evangheliei: aticul, Toledo, Spania.
Între 1594 și 1604. 1,27×1,06.
Acest tablou se află astăzi într-una din sălile spitalului, amenajată de ducesa de Lerma.
Nr. 246, cat. 1908.

38. BOTEZUL LUI HRISTOS
Muzeul Prado (821), Madrid, Spania.
Între 1596 și 1600. 3,50×1,44. Semnat.
Ist.: Pictat pentru retablul bisericii Colegiului augustinilor al Doñei María de Aragón.
Nr. 59, cat. 1908.

39. BOTEZUL LUI HRISTOS
Retablul lateral al Epistolei, transeptul bisericii spitalul San Juan Bautista sau Tavera, Toledo, Spania.
Între 1609 și 1614. 2,12×1,95.
Acest tablou se află astăzi într-una din sălile spitalului, amenajată de ducesa de Lerma.
Nr. 244, cat. 1908.

40. VINDECAREA ORBULUI
Muzeul din Dresda, R. D. Germană.
Înainte de 1571. 0,65×0,84. Pictură pe lemn.
Pictat în Italia.
Nr. 2, cat. 1908.

41. VINDECAREA ORBULUI
Muzeul din Parma, Italia.
Între 1571 și 1576, 0,50×61. Semnat.
Ist.: Colecții: Palazzo Farnese, Roma, pînă în 1622; Palazzo del Giardino, Parma, atribuit lui Veronese, în ciuda semnăturii; Mariano Inanzi, Parma; achiziționat de Galeria Regală în 1862.
Nr. 354, cat. 1908.

42. VINDECAREA ORBULUI
Loc necunoscut.
Între 1584 și 1594? 1,16×1,44.
Datorită barbarei și completei repictări îmi este greu să-mi dau seama dacă este vorba de un original sau de o copie veche a variantei autentice, pe care va fi făcut-o probabil El Greco, folosind reminiscențe îndepărtate și introducînd, cu un alt spirit, noi modele. Văzut.
Ist.: În 1907 se afla în posesia lui don José Eduardo del Valle, Madrid.
Nr. 138, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

43. VINDECAREA ORBULUI
Dl. și d-na Charles B. Wrightsman, New York, S.U.A.
1,20×1,46.
Foarte asemănător, chiar și ca dimensiuni, cu *Vindecarea orbului*, nr. 138, ce se afla în 1907 în posesia lui don J. E. del Valle. Nemenționat.
Ist.: A apărut în 1958 la licitația de la galeria Christie. Era atribuit lui Veronese. Provine de la William Rennie, Londra (ca și tabloul lui Tintoretto); George Smith-Bosanquet, Freyern, Essex; vîndut în mai 1958, la galeria Christie.

44. HRISTOS IZGONINDU-I PE NEGUȚĂTORI DIN TEMPLU
National Gallery, Washington, S.U.A.
Între 1571 și 1576. 0,66×0,84. Pictură pe lemn. Semnat.
Ist.: Nr. 130, cat. *Exhibition of Spanish Art*, The New Gallery, Londra, 1895—1896. Descris sub nr. 28 în *Memoranda of Fifty Pictures*, de J. C. Robinson; nr. 182 în cat. *Exhibition of Venetian Art*, Londra, 1894—1895. Colecții: J. C. Robinson, Londra; sir Francis Cook, Richmond, Marea Britanie.
Nr. 349, cat. 1908.

45. HRISTOS IZGONINDU-I PE NEGUȚĂTORI DIN TEMPLU
Institute of Arts, Minneapolis, S.U.A.
Între 1571 și 1576. 0,66×0,84. Semnat.
Ist.: Provine de la ducele de Buckingham (*A Catalogue of the Curious Collection of G. Villiers, Duke of Buckingham*, Londra 1568, p. 3; „De El Greco, Hristos izgonindu-i pe negutători din templu. Are 32 de personaje, dintre care patru îi reprezintă pe Tițian, Rafael etc..."); lordul Yarborough, Londra; achiziționat de Institute of Arts în 1924.
Nr. 348, cat. 1908.

46. HRISTOS IZGONINDU-I PE NEGUȚĂTORI DIN TEMPLU
Frick Collection, New York, S.U.A.
Între 1575 și 1577. 0,42×0,53.
Ist.: Nr. 75 în *Catalogue of the Exhibition of the Works of Spanish Painters, Art Gallery of the Corporation of London*, 1901. Nr. 5 în cat. *Expoziției El Greco*, Madrid, 1902. Ponz (vol. 5, p. 63) și Ceán menționează că în sacristia bisericii San Sebastián „tabloul reprezentîndu-l pe Hristos izgonindu-i pe negutători din templu este de Domenico Greco". Achiziționat în 1899 cu ocazia vînzării, la Madrid, a tablourilor din galeria de pictură a d-lor Vest-Servet, care proveneau, în marea lor majoritate, după

Scanned with OKEN Scanner

cum susține *Catalogul* lui A. de Beruete, din colecția Infantelui don Antonio de Borbón. Achiziționat în 1908 de Frick Collection.
Nr. 87, cat. 1908.

47. HRISTOS IZGONINDU-I PE NEGUȚĂTORI DIN TEMPLU
Don Luciano Abrisqueta, San Sebastián, Spania.
Între 1594 și 1604. 1,05×1,25.
Asemănător cu cel de la Frick Collection, New York. Refăcut și murdărit în partea de jos.
Ist.: Colecții: Doña Dolores Alonso, San Sebastián.
Nr. 163, cat. 1908.

48. HRISTOS IZGONINDU-I PE NEGUȚĂTORI DIN TEMPLU
National Gallery, Londra, Marea Britanie.
Între 1594 și 1604. 1,06×1,30.
Asemănător cu cel de la Frick Collection.
Ist.: Donație a lui sir Charles Robinson, care a achiziționat tabloul, în 1877, la o licitație de la galeria Christie și l-a dăruit lui National Gallery în 1895.
Nr. 342, cat. 1908.

49. HRISTOS IZGONINDU-I PE NEGUȚĂTORI DIN TEMPLU
Norton Gallery and Art School, West Palm Beach, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 0,43×0,55.
Publicat de E. Tormo în 1925.
Ist.: Provine de la contele de Ibarra, Sevilla; marchizul de Tablantes, Sevilla; Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts.

50. HRISTOS IZGONINDU-I PE NEGUȚĂTORI DIN TEMPLU
Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts, S.U.A.
0,43×0,53.
După Wethey, deteriorat și murdar. N-a fost menționat în 1908, dar este menționat în această a II-a ediție.
Ist.: Provine de la Trotti et Cie., Paris; Fischer Reinhardt Galleries, New York; Naumberg, New York.

51. HRISTOS IZGONINDU-I PE NEGUȚĂTORI DIN TEMPLU
Manuel Kulukundis, New York, S.U.A.
1,03×0,89.
Asemănător cu cel de la Frick Collection.
Ist.: Provine din vînzarea organizată de Haro, Paris, 1892; Cromberg; John Quinn, Boston; Joseph Kerringan, New York; Esther Kerringan, New York; vîndut în 1942; Major Bowes, New York.
Publicat de A. Mayer în *Art in America*, 1927.

Scanned with OKEN Scanner

52. HRISTOS IZGONINDU-I PE NEGUȚĂTORI DIN TEMPLU
Fundația Lázaro Galdeano, Madrid, Spania.
Între 1604 și 1614. 0,49×0,70.
Ist.: Don Ramón Díaz, Jerez de la Frontera.

53. HRISTOS IZGONINDU-I PE NEGUȚĂTORI DIN TEMPLU
Confreria Sfîntului Sacrament, biserica San Ginés, Madrid, Spania.
Ultima perioadă. Între 1604 și 1614. 1,06×1,04.
Semnat clar pe piciorul mesei. Tabloul s-a păstrat intact în același șasiu în care l-a pus El Greco. Linia uimitoare a mușchilor și veșmintelor, tușa lungă și ușoară, corespund ultimilor ani ai lui El Greco.

54. ISUS ÎN CASA LUI SIMON
Art Institute, Chicago, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 1,43×1,00.
Îi lipsește plafonul casetat pe care îl are cel de la Fundația Cintas. Interiorul este format de mari arcade; pe masă, farfurii, pahare etc. Văzut.
Ist.: I-a aparținut lui Guinea, Bilbao, Plasencia; principele de Wagram, Paris, 1907; Miethke, Viena; Durand-Ruel, New York; Joseph Winterbottom, Burlington (Vermont); achiziționat de Art Institute în 1950.
Nr. 325, cat. 1908.

55. ISUS ÎN CASA LUI SIMON
Fundația Cintas, New York, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 1,50×1,04.
În 1908, Cossío nu cunoștea acest tablou. Aprecierea sa se baza pe fotografii și pe opinii autorizate, dar l-a văzut după aceea. (N.C. de J.).
Ist.: Provine de la Reims. În 1907 se afla în posesia lui Ivan Stchoukine, Paris; C. Sedelmeyer, Paris, vînzarea din 1911; sir Edgar Vincent (ulterior lordul Algernon); Paul Hess, vînzarea de la Lucerna, 1931.
Nr. 314, cat. 1908.

56. ISUS ÎN CASA LUI SIMON
Hispanic Society, New York, S.U.A.
1,50×1,05.
Ist.: Retablul principal, Titulcia, în stînga, înainte de 1908; Sedelmeyer, Paris, 1911.

57. ISUS LUÎNDU-ȘI RĂMAS BUN DE LA MARIA
Muzeul Boymans-van-Beuningen, Rotterdam, Olanda
1,00×1,18.
Descoperit de Cossío în 1914, dar n-a fost publicat de el.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Provine de la biserica Nuestra Señora del Buen Recuerdo, Madrid.
Achiziţionat de D.G. van Beuningen, Rotterdam.

58. ISUS LUÎNDU-ŞI RĂMAS BUN DE LA MARIA
Loc necunoscut. (Înainte la Castelul Peleş din Sinaia, România).
Între 1584 şi 1594. 0,24×0,21.
Asemănător cu cel aparţinînd d-nei R. E. Danielson, Groton, Massachusetts, S.U.A. N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea sa se bazează pe reproduceri şi pe opinii autorizate.
Ist.: Colecţia contelui Bamberg, Messina; achiziţionat de Léo Bachelin pentru colecţia lui Carol I. Nr. 365, cat. 1908.

59. ISUS LUÎNDU-ŞI RĂMAS BUN DE LA MARIA
D-na R. E. Danielson, Groton, Massachusetts, S.U.A.
Între 1594 şi 1604. 1,00×0,99.
Ist.: Provine de la mănăstirea San Pablo Ermitaño, Toledo, unde, din nefericire, zăcea undeva închis şi era greu de văzut. Achiziţionat de Charles Deering şi împrumutat lui Art Institute din Chicago în 1942. A fost moştenit de fiica sa, d-na R. E. Danielson.
Nr. 259, cat. 1908.

60. RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE MĂSLINILOR
Palais des Beaux Arts, Lille, Franţa.
Între 1604 şi 1614. 1,38×0,92, 1,61×0,91.
Ist.: Donaţie a d-rei Cottini, în 1879.
Nr. 289, cat. 1908.

61. RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE MĂSLINILOR
National Gallery, Londra, Marea Britanie.
Între 1604 şi 1614. 1,02×1,31.
„Jumătatea stîngă păstrează destulă asemănare cu cea de la Lille. Deteriorat şi prost repictat. Cel mai bine s-au păstrat îngerul, o parte din apostoli şi grupul de oameni înarmaţi".
Ist.: Provine de la mănăstirea Salesas Nuevas (San Bernardo, 82), Madrid, unde s-a aflat pînă în 1919.
Nr. 80, cat. 1908.

62. RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE MĂSLINILOR
Muzeul de Artă, Budapesta, Ungaria.
1,70×1,13.
Văzut de Cossío după 1908.

63. RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE MĂSLINILOR
Catedrala, Tezaurul, Cuenca, Spania.
Între 1604 şi 1614 (după Lafuente Ferrari).
0,86×0,50. Semnat, jos, în stînga.
După Lafuente Ferrari este de prim ordin. Isus şi îngerul sînt situaţi, în acest tablou, în partea dreaptă;

Scanned with OKEN Scanner

în toate celelalte replici, în stînga. Nu este menţionat.
Ist.: Provine de la biserica parohială din Pedroneras.

64. RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE MĂSLINILOR
Colecţia Félix Valdés, Bilbao, Spania.
Între 1600 şi 1614. 1,00×1,43.
După Soehner, este, parţial, o lucrare de atelier. Nu este menţionat.
Ist.: Provine de la biserica Santa Teresa, San Sebastián.

65. RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE MĂSLINILOR
Colegiul Escuelas Pías de San Antón, Madrid, Spania.
1,90×1,29.
După Soehner, este o copie. Nu este menţionat.

66. RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE MĂSLINILOR
Muzeul din Toledo, Ohio, S.U.A.
1,02×1,14. Semnat.
Publicat de A. Mayer. Nu este menţionat.
Ist.: Provine din colecţia Cacho, Madrid; colecţia Sachs, New York.

67. RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE MĂSLINILOR
Loc necunoscut.
1,20×0,60.
Văzut.
Ist.: Achiziţionat în 1905 de la baronul Quinto; în 1907, la Muzeul Municipal de Bele-Arte, Barcelona. Nr. 16, cat. 1908.

68. BATJOCORIREA
D-na Hugo Moses, New York, S.U.A.
Între 1575 şi 1579. 0,72×0,44. Pictură pe lemn.
Acest tablou a fost curăţat pentru a înlătura daunele pricinuite de restaurările pe care le-a suferit în secolul al XIX-lea, iar fotografia de acum nu seamănă cu cea publicată în 1908 de Cossío. Varianta nefericită de care vorbeşte Cossío a dispărut. Era singura replică a *Batjocoririi* în care era suprimat braţul drept al omului ce prinde gulerul tunicii lui Isus. Acum a apărut braţul, iar personajele, care erau calme şi suave, sînt acum colţuroase. (N.C. de J.).
Ist.: Colecţii: Manfrin, Veneţia; achiziţionat de Carl Justi în 1874; Ludwig Justi, Potsdam, pînă în 1930; achiziţionat de d-na Hugo Moses, New York.
Nr. 477, cat. 1908.

69. BATJOCORIREA
Sacristia catedralei din Toledo, Spania.
1579. 2,85×1,73.
Nr. 210, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

70. BATJOCORIREA
Alte Pinakothek, München, R. F. Germania.
Între 1579 și 1584. 1,65×0,99.
Ist.: López Cepero și Cañaveral, Sevilla; Lavice îl menționează la Sevilla: „Colecția lui García de Leaniz (don Pedro), strada Naranjo, 4, *Prinderea lui Isus*". Achiziționat de la don Rafael Abreu, Sevilla, de Duveen Brothers, Old Bond Street, Londra, 1906.
Din 1908, la Alte Pinakothek.
Nr. 344, cat. 1908.

71. BATJOCORIREA
Musée des Beaux Arts, Lyon, Franța.
Între 1584 și 1595. 0,46×0,58.
Asemănător cu cel de la Cardiff.
Ist.: Lăsat prin testament de Bellet du Poissat, 1884.
Nr. 291, cat. 1908.

72. BATJOCORIREA
Muzeul de Artă, Budapesta, Ungaria.
Între 1584 și 1594. 1,29×1,60.
Dacă este, într-adevăr, cel de sub nr. 302 din cat. din 1908, Cossío spune: „Semifiguri, ca în *Batjocorirea* ce se află acum la Cardiff. Un exemplar excelent". Profesorul Wethey afirmă: „De o calitate mediocră . . .". Nu-l cunosc nici măcar din fotografie, pentru că n-am reușit s-o obțin încă (N.C. de J.).
Ist.: Colecții: Theodor Duret, Paris; baronul Thomitz; von Nemes, Budapesta (vînzarea de la Galeriile Manzi, 1913); baronul Herzog, Budapesta (după profesorul Wethey).
Nr. 302, cat. 1908.

73. BATJOCORIREA
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1584 și 1594. 1,86×1,26.
Foarte valoros, deși nu este de prim ordin.
Ist.: Provine din primul retablu, nava Evangheliei, biserica Santa Leocadia, iar după aceea a trecut la Muzeul San Vicente.
Nr. 250, cat. 1908.

74. BATJOCORIREA
Muzeul de Artă, Oslo, Norvegia.
Între 1594 și 1604?. 0,82×0,62.
Asemănător cu cel din sacristia de la Toledo etc. Unele personaje diferă; apare mai mult pămînt în partea inferioară, iar cerul albastru se prelungește, în dreapta și în stînga figurii, pînă în centrul tabloului.
Ist.: Colecții: don Xavier Lafitte, marchiz de Villatoya, Madrid, 1907; Julius Böhler, München; lăsat prin testament de Christian Langaard Muzeului din Oslo, în 1924.
Nr. 140, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

75. BATJOCORIREA
Loc necunoscut.
Potrivit catalogului lui Alexandru Busuioceanu: „*Les Grecos de la collection de S.M. le Roi Charles II de Roumanie*", Madrid, 1958, exista o *Batjocorire* în această colecţie.
Nu este menţionat de Cossío în 1908.
Ist.: Provenea din colecţia lui Nae Ionescu-Barbă, care i l-a dăruit regelui Carol al II-lea al României.

76. BATJOCORIREA
Colecţia Contini-Bonacosi, Florenţa, Italia.
Între 1579 şi 1584. 0,56×0,32. Pictură pe lemn. Semnat.
Ist.: Colecţia: Principele del Drago, Roma.
Nr. 355, cat. 1908.

77. BATJOCORIREA
Muzeul Naţional, Cardiff, Ţara Galilor, Marea Britanie.
Între 1579 şi 1584. 1,30×1,63.
Nr. 10 în catalogul Expoziţiei El Greco, Madrid, 1904. Ar fi fost valoros dacă nu i-ar fi dispărut voalarea.
Ist.: Provenea din colecţia lui Nae Ionescu-Barbă, care i l-a dăruit regelui Carol al II-lea al României.
Ist.: Provine de la J. Buck, Jerez de la Frontera; vîndut la Galeria Christie, 1923; baronul H. von Grundherr; D-ra Gwendolin E. Davies, Greynog, Ţara Galilor; donat Muzeului în 1952.
Nr. 53, cat. 1908.

78. BATJOCORIREA
Vicontele Bearsted, National Trust, Upton Downs, Marea Britanie.
0,67×0,34. Pictură pe lemn. Semnat.
În comparaţie cu cel de la Toledo, diferă puţin poziţia ultimului cap din dreapta, precum şi lăncile şi halebardele. Spaţiul ocupat de cer şi de pămînt este ceva mai mare. Ambele sînt semnate în aceziţia ultimului cap din dreapta, precum şi lăncile vîntul Kpns.
Pe o hîrtie lipită pe spatele tabloului este scris: „Un tablou de compozi/ţie, Schiţă terminată / şi pictată pentru ducesa de Alba / după marele tablou ce / se află în Sacristia din / Toledo făcut de Domini/co Grecco". *(Alba,* scris între rînduri, deasupra cuvintelor *după marele).* Chiar în tablou există o mare coroană ducală, iar sub ea o monogramă, formată din literele D, G şi H, unite între ele şi scrise cu cerneală.
Ist.: Provine din colecţia lui don Gaspar Méndez de Haro; doña Catalina Méndez de Haro, ducesă de Alba; Delacroix, Paris; baronul Schweitzer, executorul său testamentar, care l-a achiziţionat, la re-

Scanned with OKEN Scanner

comandarea lui Degas, în 1886; Cheramy, Paris, care l-a vîndut în 1908; Ducrey, Paris.
Nr. 294, cat. 1908.

79. BATJOCORIREA
Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, S.U.A.
0,75×0,45.
Uşoare modificări faţă de cea din sacristia din Toledo. Poate trezi îndoieli.
Ist.: Provine de la St. Maurice (vîndut la Paris, 1867); Eugene Piot (vîndut la Paris, 1890): Cesare Detti, Paris, 1907; Y. Perdoux, Paris.
Nr. 300, cat. 1908.

80. BATJOCORIREA
Muzeul Prado (832), Madrid, Spania.
1,20×0,65. Semnat de Jorge Manuel.

81. BATJOCORIREA
Biserica parohială, Orgaz, Toledo, Spania.
0,75×0,43. N-a fost văzut.
Ist.: În 1606, Jorge Manuel a semnat un contract pentru pictura retablului bisericii Virgen del Rosario, din Orgaz. A fost expus la catedrala din Toledo; a revenit la Orgaz în 1955.

82. BATJOCORIREA
Loc necunoscut. Asemănător cu cel de la Cardiff. N-a fost văzut.
1,40×1,65.
Provine de la Marratxi, Mallorca, domnii de Veri. Colecţia Delclaux, Bilbao.
Nr. 141, cat. 1908.

83. VERONICA
Doña María Luisa Caturla, Madrid, Spania.
Între 1579 şi 1584. 1,05×1,08.
Ist.: Provine de la mănăstirea Santo Domingo el Antiguo, Toledo.
Nr. 235, cat. 1908.

84. VERONICA
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1584 şi 1594. 0,80×0,70.
Asemănător cu cel aparţinînd doñei María Luisa Caturla, mai înainte aflat la Santo Domingo el Antiguo.
Ist.: Provine din aticul retablului, nava Evangheliei, biserica Santa Leocadia. După aceea a trecut la muzeul bisericii San Vicente.
Nr. 251, cat. 1908.

85. SFÎNTA FAŢĂ
Mănăstirea Santo Domingo el Antiguo, Toledo, Spania. În centrul antablamentului retablului principal, sub atic.

Scanned with OKEN Scanner

Între 1577 și 1579. 0,75×0,55. Oval.
Asemănător cu cel de la Muzeul Prado, înainte la biserica Móstoles.
Ist.: Colecția March.
Nr. 231, cat. 1908.

86. SFÎNTA FAȚĂ
Muzeul Prado (2874), Madrid, Spania.
Între 1594 și 1604. 0,71×0,54.
Restaurat, adăugit, deteriorat. Este același model al lui Isus de la Galeria din Edinburgh.
Ist.: Achiziționat de la biserica Móstoles (în a cărei sacristie s-a păstrat pînă la război) în decembrie 1944, cu fonduri lăsate prin testament de contele de Cartagena.
Nr. 144, cat. 1908.

87. VERONICA
Alte Pinakothek, München, R. F. Germania.
Între 1604 și 1614. 1,03×0,79.
Asemănător cu tabloul avînd același subiect aflat în posesia lui don Bonifacio del Carril din Buenos Aires. Factura gulerului alb, a giulgiului și a mîinii stîngi, ne fac să ne gîndim la El Greco. Restul pare a fi mai degrabă o lucrare realizată în atelierul său.
Ist.: Marchizul de Valmar, Deva; marchizul de Faura; don Rafael García, Madrid; M. Bermann Fischer, Viena, și Old Greenwich, Connecticut, S.U.A.; Frederick Mont, New York.
Nr. 103, cat. 1908.

88. VERONICA
D-na R. E. Danielson, Groton, Massachusetts, S.U.A.
0,67×0,67.
După Wethey este un fragment, căci abia se văd mîinile ce țin ștergarul cu Sfînta Față. Susține că este de mică valoare. N-a fost văzut și nici menționat. Publicat de A. Mayer.
Ist.: Provine de la Durand Ruel, Paris; Charles Deering, Chicago; James Deering, New York.

89. SFÎNTA FAȚĂ
Basil Goulandris, New York, S.U.A.
0,51×0,66. Semnat în dreapta cu majuscule.
Publicat de A. Mayer în 1921. Nu este menționat.
Ist.: Provine de la E. Pares, Paris (după cum susține catalogul, provenea de la Sevilla); vîndut la American Art Association, New York, 1919; Theodore Zarvas, Chappaqua, New York; Wildenstein and Company, New York.

90. VERONICA
Colecția Bonifacio del Carril, Buenos Aires, Argentina.
1,12×0,83.
N-a fost văzut.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Colecția José Casado del Alisal, Madrid, pînă în 1886; Carlos Casado și moștenitorii lui, pînă în 1960.
Nr. 358, cat. 1908.

91. ECCE HOMO (cap)
Dr. G.H.A. Clowes Foundation, Indianapolis, S.U.A.
0.23×0,18.
Wethey crede că este cel de sub nr. 13 din catalogul din 1908. Dacă acesta este, într-adevăr, atunci el provine de la don Luis Pérez, Alcoy, 1907. N-a fost văzut.

92. ISUS (cap)
McNay Art Institute, San Antonio, Texas, S.U.A.
0,50×0,39.
Publicat de A. Mayer. Nu este menționat.
Ist.: Provine de la don Carlos Vallin, Barcelona; Thomas Harris, Londra; Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles.

93. ISUS
José Iturbi, Beverly Hills (Los Angeles), California, S.U.A.
0,62×0,50.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine de la galeriile López Cepero și Cañaveral, Sevilla; don Alberto Henke, Sevilla.
Nr. 165, cat. 1908.

94. HRISTOS CU CRUCEA
Robert Lehman, New York, S.U.A.
Între 1594 și 1604. 1,05×0,79. Semnat.
După Wethey, semnătura apare pe cruce, pe brațul stîng, dar ștearsă parțial. Cossío nu spune că este semnat. Asemănător cu cel de la Muzeul din Barcelona (înainte în posesia lui Beruete).
Ist.: Nr. 101 în Catalogul *Exhibition of Spanish Art, The New Gallery*, Londra, 1895—1896. Cumpărat, la Paris, de Stirling Maxwell la mijlocul secolului al XIX-lea. În colecția lui Stirling, Keir, Scoția, pînă în 1953. Împrumutat lui Metropolitan Museum din New York între 1953 și 1956.
Nr. 338, cat. 1908.

95. HRISTOS CU CRUCEA
Muzeul de Artă din Catalonia, Barcelona, Spania.
Între 1594 și 1604. 1,06×0,69. Semnat.
Nr. 5 în cat. *Expoziției El Greco*, Madrid, 1902.
„Acest frumos exemplar este cu mult superior tuturor celorlalte și trebuie să fi fost executat într-o fază tîrzie, judecînd după deosebita finețe tehnică, după tușa ușoară și predominanța tentelor roze".
Ist.: Colecții: negustorul de antichități Borondo, Madrid, pînă în 1897; Aureliano de Beruete, Madrid;

Scanned with OKEN Scanner

Santiago Espona. Barcelona; lăsat prin testament, în 1958, muzeului.
Nr. 88, cat. 1908.

96. HRISTOS CU CRUCEA
Muzeul Prado (nr. 822), Madrid, Spania.
Între 1594 şi 1604. 1,08×0,78. Semnat.
Asemănător cu cel de la Muzeul de Artă al Cataloniei şi care a aparţinut mai înainte lui Beruete, deşi îi este cu mult inferior.
Ist.: Împrumutat, între anii 1884 şi 1902, Universităţii din Zaragoza.
Provine tot de la muzeul bisericii Trinidad.
Nr. 70, cat. 1908.

97. HRISTOS CU CRUCEA
Colecţia don Julián Mengs, Madrid, Spania.
Între 1594 şi 1604. 0,67×0,50.
Foarte deteriorat din cauza unui incendiu.
Ist.: Provine de la Jaén.
Nr. 112, cat. 1908.

98. HRISTOS CU CRUCEA
Biserica Santa Catalina, El Bonillo, Albacete, Spania.
Între 1600 şi 1602 (după Soehner). 1,01×0,80.
După părerea lui Lafuente Ferrari, este excelent. Asemănător cu cel de la Prado. Cossío l-a văzut, dar n-a lăsat nimic scris despre el.

99. HRISTOS CU CRUCEA
Tezaurul catedralei, Cuenca, Spania.
Între 1604 şi 1614. 0,48×0,38.
A fost curăţat şi rantoalat la Muzeul Prado, unde a fost expus în 1940.
Ist.: Provine de la mănăstirea Merced, din Huete, Cuenca. A fost văzut.

100. HRISTOS CU CRUCEA
Castelul Peleş, Sinaia. România (astăzi în loc necunoscut).
1,15×0,71.
„Asemănător cu cel de la Muzeul de Artă din Barcelona, dar, se pare, inferior". N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea lui se bazează pe fotografii şi opinii autorizate.
Ist.: Colecţii: Bamberg, Messina: achiziţionat de Léo Bachelin pentru Carol I.
Nr. 362, cat. 1908.

101. HRISTOS CU CRUCEA
Biserica parohială din Olot, Gerona, Spania.
0,95×0,80. Semnat.
Asemănător cu cel de la Muzeul de Artă din Barcelona (înainte în posesia lui Beruete). N-a fost

văzut de Cossío, dar aprecierea lui se bazează pe reproduceri și opinii autorizate.
Nr. 145, cat. 1908.

102. HRISTOS CU CRUCEA
Galeriile Naționale de Pictură, Atena, Grecia.
0,53×0,38.
Nu este menționat.
Ist.: Colecții: colecție particulară, Zaragoza; N. Nebesky, Paris, 1925; Cassirer, Berlin; achiziționat de galerie în 1925.

103. HRISTOS CU CRUCEA
Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts, S.U.A.
0,63×0,48.
După Wethey este o copie a tabloului de la Prado și a celui de la Olot. Foarte repictat. Nu este menționat.
Ist.: Provine de la don Álvaro Retana, Madrid; Grenville L. Winthrop, New York; donat lui Fogg Museum în 1943.

104. HRISTOS CU CRUCEA
Colecția Tyssen-Bornemisza, Lugano, Elveția.
0,66×0,53.
Nu este menționat. Publicat de A. Mayer.
Ist.: Colecții: A. Lambert, Roma; G. Neumans, Paris; A. L. Nicholson, Londra; Castelul din Rohoncz. Cehoslovacia.

105. HRISTOS CU CRUCEA
Loc necunoscut.
0,54×0,39.
Wethey indică numerele 25 și 379 din catalogul lui Cossío din 1908. Cel de sub nr. 25, pe care Cossío l-a cunoscut numai din reproduceri și din opinii autorizate, nu era semnat. Cel de sub nr. 379 este semnat (loc necunoscut încă din 1907) și, după ce l-a văzut, Cossío îl considera „incert". Dimensiunile sînt aceleași. Cum acest tablou nu este semnat, s-ar putea să fie cel de sub nr. 25, cat. 1908, și care, în 1907, aparținea moștenitorilor lui don Luis Quer, Barcelona. (N. C. de J.).

106. HRISTOS CU CRUCEA
Loc necunoscut.
0,55×0,39. Semnat.
Incert. A fost văzut.
Asemănător cu cel de la Muzeul din Barcelona.
Incert. A fost văzut.
Ist.: În 1907 aparținea lui don J. Parés, Madrid; provenea de la don Antonio Vives.
Nr. 379, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

107. RĂSTIGNIREA
Muzeul Prado (823), Madrid, Spania.
Între 1584 și 1594. 3,12×1,69. Semnat.
Ist.: Provine de la Muzeul Trinidad. Nr. 1114 din *Catalogul Provizoriu* alcătuit de don G. Cruzada Villamil, Madrid, 1865.
Nr. 60, cat. 1908.

108. RĂSTIGNIREA
Muzeul Luvru, Paris, Franța.
Între 1586 și 1596. 2,50×1,80. Semnat cu majuscule. Figurile celor doi donatori sînt tratate într-o manieră foarte asemănătoare celei folosite în *Înmormîntarea contelui de Orgaz.*
Ist.: Provine de la Toledo, de unde a ieșit în 1836; colecția lui Ludovic Filip; vîndut în 1853, la Londra; Isaac Pereire l-a dăruit orașului Prades, în scopul unei publicități electorale, în 1863, cînd a candidat pentru un loc de deputat al acestui district. S-a aflat în Sala de ședințe a Palatului Justiției pînă în 1904, cînd a fost dăruit municipiului, de unde a fost achiziționat de Muzeul Luvru.
Nr. 336, cat. 1908.

109. RĂSTIGNIREA
Muzeul de Artă, Cleveland, Ohio, S.U.A.
Între 1594 și 1604. 1,93×1,16.
Tăiat de sus și de jos și maltratat. Legenda în trei limbi. Asemănător, deși mai violent, cu cel de la Luvru, dar lipsesc donatorii.
Ist.: Provine de la mănăstirea Salesas Nuevas, Madrid. Achiziționat de T. Harris, Londra, 1952.
Nr. 81, cat. 1908.

110. RĂSTIGNIREA
Marchizul De la Motilla, Sevilla, Spania.
Între 1594 și 1604. 1,78×1,04.
Este, fără îndoială, cel mai bun exemplar.
Nr. 179, cat. 1908.

111. RĂSTIGNIREA
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1604 și 1614. 0,63×0,36.
Ist.: Provine de la biserica San Nicolás, Toledo. A fost în muzeul San Vicente.
Nr. 258, cat. 1908.

112. RĂSTIGNIREA
Casa El Greco, Toledo, Spania.
Între anii 1604 și 1614. 0,80×0,60.
Destul de deteriorat.
Nr. 206, cat. 1908.

113. RĂSTIGNIREA
Banca Urquijo, Madrid, Spania.

Scanned with OKEN Scanner

Între 1604 și 1614. 1,11×0,64. Semnat.
Restaurat și adăugit în partea de jos. Legenda în trei limbi. În fundal, peisaj din Toledo. Asemănător cu cel de la Muzeul Santa Cruz, mai înainte în biserica San Nicolás.
Nr. 135, cat. 1908.

114. RĂSTIGNIREA
Georges Wildenstein Galleries, New York, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 0,95×0,61. Semnat.
Wethey crede că este cel de sub nr. 54 din cat. 1908. Dacă acesta este într-adevăr, atunci Cossío l-a văzut.

115. RĂSTIGNIREA
Loc necunoscut.
Între 1604 și 1614. 0,94×0,95. Semnat. Asemănător cu cel de la Muzeul Santa Cruz, înainte la biserica San Nicolás, Toledo. Văzut.
Ist.: A aparținut lui don Ramón Díaz, Jerez de la Frontera, 1908.
Nr. 54, cat. 1908.

116. RĂSTIGNIREA
Colecția lui don Alejandro Shaw, Buenos Aires, Argentina.
0,47×0,34. N-a fost văzut.
Ist.: Eduardo Lozano, Madrid; Ivan Stchoukine, Paris, 1907; dr. Carvalho, Villandry, 1909.
Nr. 317, cat. 1908.

117. RĂSTIGNIREA
Colegiul de fete, Toledo, Spania.
0,65×0,30.
Caractere incerte.
Nr. 237, cat. 1908.

118. RĂSTIGNIREA
Ringling Museum, Sarasota, Florida, S.U.A.
1,05×0,70. Semnat.
Maica Domnului și sfîntul Ioan, semifiguri, se află de aceeași parte a crucii. Restaurat de mai multe ori.
Ist.: Provine de la don Feliciano Lorente, Madrid; Antonio Gorostiza, Bilbao; Eugenio L. de Bayo, Madrid; vîndut la American Art Association, 1929.
Nr. 369, cat. 1908.

119. RĂSTIGNIREA
Colecția Zuloaga, Zumaya, Spania.
1,77×1,15.
Peisaj și figuri în planul îndepărtat. Asemănător cu cel de la Muzeul Santa Cruz, mai înainte în biserica San Nicolás, Toledo. N-a fost văzut.
Ist.: Achiziționat, din comerț, la Madrid.
Nr. 333, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

120. RĂSTIGNIREA
Muzeul de Artă, Colecția Wilstach, Philadelphia, S.U.A.
2,08×1,02.
Văzut.
Ist.: Provine de la don Arturo Perea, Madrid, 1907. Vîndut în Anglia.
Nr. 376, cat. 1908.

121. RĂSTIGNIREA
Familia Zuloaga, Zumaya, Spania.
0,58×0,42.
Asemănător cu cel de la Muzeul Santa Cruz, Toledo. N-a fost văzut.
Ist.: Achiziționat la Segovia.
Nr. 334, cat. 1908.

122. RĂSTIGNIREA
Moștenitorii doctorului Marañón, Madrid, Spania.
0,28×0,19.
Wethey susține că ar putea fi cel de sub nr. 375 din catalogul din 1908 și care aparținea lui don Rafael García; de la el a fost cumpărat de dr. Marañón. Cossío nu dă data și nici dimensiunile.

123. RĂSTIGNIREA
Colecția Félix Valdés, Bilbao, Spania.
0,70×0,45.
Wethey îl dă ca incert; Soehner, ca autentic. Nu este menționat.
Ist:. José Suárez, Madrid; Tomás Urquijo, Bilbao.

124. RĂSTIGNIREA
E. Gutzwiller, Paris, Franța.
0,97×0,61.
Nu este menționat. Wethey susține că ar putea fi cel de sub nr. 263 din cat. lui Cossío din 1908. Dimensiunile nu sînt identice.

125. RĂSTIGNIREA
Art Museum, Cincinnati, S.U.A.
1,04×0,62.
Asemănător cu tabloul de la banca Urquijo.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine de la o mănăstire din apropiere de Toledo; José Rodríguez, Madrid; d-na H. B. St. George, Marea Britanie; T. Harris, Londra; Durlacher, New York; achiziționat de muzeu în 1932.

126. RĂSTIGNIREA
Loc necunoscut.
1,56×0,96.
Maica Domnului și sfîntul Ioan, mai mult decît semifiguri, de o parte și de alta a crucii. Este tabloul descris de Ponz și Ceán în sacristia bisericii San

Scanned with OKEN Scanner

Clodio din León. Figurează în indicele *Retrospectivei* organizată la San Sebastián în 1899; pag. 34. Văzut.
Ist.: A aparţinut lui don Faustino Alonso, din León; don José Suárez, Madrid, 1907.
Nr. 372, cat. 1908.

127. PIETÀ
Muzeul de Bele-Arte, Stuttgart, R. F. Germania.
Înainte de 1571. 0,95×0,86.
Pictat în Italia. „Chiar la începutul primei epoci. Interesant ca problemă". Văzut de Cossío în 1909. Maica Domnului, şezînd, ţine pe genunchi trupul neînsufleţit al lui Hristos. În stînga şi în dreapta sa, Magdalena, Salomea, sfîntul Ioan şi Nicodemus. În colecţia Barbini Breganza avea nr. 79, şi era atribuit lui Carlo Cagliari. Dl. Beruete nu găseşte la el nimic care să ne amintească de El Greco. Zottmann, care îl reproduce, afirmă: „În întreaga dispunere cromatică aminteşte în bună măsură de *Vindecarea orbului* de la Parma, precum şi de micul tablou *Bunavestire* de la Academia din Viena."
Ist.: A aparţinut familiei Zanetti şi s-a aflat pusă la început în capela vilei sale de la ţară, din Fiesso. Noua atribuire i-o datorăm lui Ch. Loeser.
Nr. 5, cat. 1908.

128. PIETÀ
Hispanic Society of America, New York, S.U.A.
Între 1577 şi 1584. 0,66×0,48.
Ist.: Provine de la don Luis Navas, Madrid; M. M. Trotty et Cie, Paris, 1907; A. M. Huntington, New York.
Nr. 323, cat. 1908.

129. PIETÀ
Muzeul de Artă, Philadelphia, Pensylvania, S.U.A.
Între 1577 şi 1584. 0,29×0,20. Pictură pe lemn.
Asemănător cu cel de la Hispanic Society din New York.
Ist.: Provine de la dl. Cheramy, Paris, 1907; Fischoff, Paris.
Nr. 295, cat. 1908.

130. PIETÀ
Stavros Niarchos, Paris, Franţa.
1,20×1,45.
Văzut de Cossío în 1929, dar dacă a lăsat ceva scris despre el pînă acum n-a fost găsit.
Ist.: Provine de la Ives Perdoux, Paris; contesa de la Béraudière, Paris; achiziţionat în 1955 de la Wildenstein de către S. Niarchos.

131. ÎNVIEREA
Transept, retablul lateral al Epistolei din mănăstirea Santo Domingo el Antiguo, Toledo, Spania.

Scanned with OKEN Scanner

Între 1577 și 1579. 1,90×1,22.
Nr. 234, cat. 1908.

132. ÎNVIEREA
Muzeul Prado (825), Madrid, Spania.
Între 1584 și 1594. 2,75×1,27. Semnat.
Ist.: Provine de la muzeul bisericii Trinidad, nr. 1319 în catalogul provizoriu menționat de don G. Cruzada Villamil.
Nr. 61, cat. 1908.

133. HRISTOS PE UN TRON, ÎMPREUNĂ CU SFÎNTUL IOAN, ÎN PICIOARE, DE O PARTE, SFÎNTUL MARCU, DE CEALALTĂ, ȘI DONATORUL ÎN GENUNCHI.
Muzeul de Bele-Arte, Stuttgart, R. F. Germania.
Înainte de 1571. 1,24×1,13.
Ist.: Provine din colecția Barbini-Breganza, unde era atribuit lui Bonifacio, cu nr. 49. În catalogul anterior era atribuit lui Tintoretto. Noua atribuire a fost făcută de Ch. Loeser și de Von Fabriczy. Dl. Beruete crede că, într-adevăr, poate fi din primii ani, imitîndu-l pe Tintoretto și amintind de tabloul de la Dresda. Reprodus de Zottman, Caietul nr. 4. „Este — spune el — unul din puținele tablouri ale lui El Greco în care peisajul a fost tratat în detaliu și în plină lumină a zilei... Întreaga concepție a figurii donatorului și tehnica sa, comparate cu portretele unor Senatori, îndeosebi de la Palatul ducal și Muzeul orășenesc din Veneția, trezesc bănuiala că unele dintre ele, în legătură cu care nu există deplina certitudine că ar putea fi ale lui Tintoretto și cu atît mai puțin ale lui Tițian, aparțin artistului nostru".
Nr. 488, cat. 1908. Văzut în 1909.

134. ISUS BINECUVÎNTÎND
Galeria Națională a Scoției, Edinburgh, Marea Britanie.
Între 1594 și 1604. 0,72×0,57. Semnat cu inițiale.
Ist.: Provine de la don Juan Ibarra, Sevilla; don Luis Castillo, Madrid; ducesa de Parcent, Madrid; prințesa de Hohenlohe, Madrid; achiziționat de Galeria Națională a Scoției în 1952.
Nr. 107, cat. 1908.

135. SFÎNTA TREIME
Muzeul Prado (824), Madrid, Spania.
Între 1577 și 1579. 3,00×1,79.
Ist.: Cumpărat de Fernando al VII-lea de la sculptorul de curte don Valeriano Salvatierra, în 1832. Este menționat în muzeu pentru prima oară în *Catalogul* din 1843, sub nr. 375 și cu titlul *Isus mort.* Pictat pentru aticul retablului de la Santo Domingo el Antiguo, Toledo.
Nr. 59, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

136. APOCALIPSA
Metropolitan Museum, New York, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 2,25×1,93.
Inventarul lui El Greco, în care se menționează: „Un Sfînt Ioan Botezătorul care vede misterele Apocalipsei", a confirmat deducțiile în legătură cu ceea ce reprezenta tabloul (Despre Apocalipsă, cap. IV, versetul 9), care au fost coroborate și de apariția, în casa marchizului de Castro Serna, a părții de sus a tabloului (care se află în prezent la Atena), anterior considerată pierdută, și în care, fiind cu mult superioară părții de jos, nu există simboluri, dar există opt îngeri. Potrivit documentului XLI, publicat de San Román în *De la vida del Greco*, 1927, pictorul Félix Castelló trebuia să picteze „o viziune asupra apocalipsei" pentru unul din retablurile laterale din Hospital de Afuera, în 1635, la trei ani după moartea lui Jorge Manuel (1631). Aceasta îi face pe unii critici să creadă că acest tablou a fost pictat pentru spitalul San Juan Bautista, dar nu se putea afla acolo în 1635, an în care au comandat unui alt pictor „să picteze o viziune asupra apocalipsei". Întrucît spitalul era închinat sfîntului Ioan Botezătorul, nu pare deloc ciudat faptul de a i se fi comandat lui El Greco o viziune asupra apocalipsei, dar dacă în 1635 nu se afla în spital, este greu să-l plasezi acolo. (N. C. de J.).
Ist.: Provine de la don J. Núñez de Prado; don Antonio Cánovas del Castillo, Madrid; don Rafael Vázquez de la Plaza, Córdoba; Ignacio Zuloaga, Paris și Zumaya pînă în 1956, cînd a fost achiziționat de Metropolitan Museum din New York.
Nr. 327, cat. 1908.

137. RUSALIILE
Muzeul Prado (828), Madrid, Spania.
Între 1604 și 1614. 2,75×1,27.
Semnătura a fost greșit refăcută cu ocazia restaurării.
Ist.: Împrumutat, între 1848 și 1902, Corporației meseriașilor din Sabadell. Provine de la Muzeul Trinidad.
(Nr. 1138 în *Catalogul provizoriu* menționat).
Nr. 67, cat. 1908.

138. ÎNĂLȚAREA FECIOAREI
Art Institute, Chicago, S.U.A.
1577. 4,01×2,29. Semnat și datat.
Ist.: Santo Domingo el Antiguo, Toledo; Infantele Sebastián; Museo Nacional del Fomento, unde îl menționează Lavice în 1864; Justi îl menționează la Pau, cînd a reintrat în posesia infantelui don Sebastián. Moștenitorii lui au lăsat tabloul la Muzeul Prado, după *Expoziția El Greco*, 1902, pînă în 1905. Achiziționat de dl. Durand Ruel, din Paris, de unde

Scanned with OKEN Scanner

a trecut, în 1906, la Art Institute din Chicago ca donație a d-nei Nancy Atwood Sprague.
Nr. 279, cat. 1908.

139. ÎNĂLȚAREA FECIOAREI
Colecția Thyssen-Bornemisza, Lugano, Elveția.
Între 1604 și 1614. 1,08×0,82.
Ist.: Provine de la Cádiz; colecționarul de antichități Borondo, Madrid; marchizul de Casa Torres, Madrid; marchizul De la Vega Inclán, Madrid; colecționarul de antichități L. Navas, Madrid, 1908; von Nemes, Budapesta, între 1913 și 1928; castelul din Rohoncz, Cehoslovacia.
Nr. 115, cat. 1908.

140. ÎNĂLȚAREA FECIOAREI
Loc necunoscut.
Între 1604 și 1614. 1,10×1,12.
Asemănător cu tabloul *Înălțarea Fecioarei* din Oballe, astăzi la Muzeul Santa Cruz, Toledo.
Ist.: A aparținut lui don Ezequiel Selgas, El Pito, Muros, Oviedo. Furat în timpul războiului civil, a reapărut apoi, clandestin, în Mexic, California și New York. În iunie 1971 a fost recuperat de F.B.I. — S.U.A.
Nr. 161, cat. 1908.

141. ÎNĂLȚAREA FECIOAREI
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1608 și 1614. 3,23×1,74.
Fiind înlocuit acum tabloul și fiind scos din retablu, s-a văzut că pînza era îndoită vreo 25 cm în partea de jos și a trebuit să adăugăm acești 25 cm în plus la înălțimea retablului. Să însemne aceasta oare că El Greco n-a cîștigat, pînă la urmă, procesul în care apăra dimensiunea în înălțime a retablului? Răspunzînd unor obiecții cu privire la canonul privind proporțiile retablului de la Oballe, el exclamă: „A fi pitică este lucrul cel mai rău pe care poate să-l aibă orice gen de formă". (N.C. de J.).
Ist.: Provine de la capela Isabel de Oballe, biserica San Vicente Mártir (prima capelă a Epistolei), Toledo, unde a stat pînă în 1961, cînd tablourile de la Muzeul San Vicente au fost mutate la Muzeul Santa Cruz. *Înălțarea Fecioarei* a fost pictată pentru capela Isabel de Oballe și a fost așezată acolo după moartea lui El Greco, în 1615.
Nr. 261, cat. 1908.

142. MAICA DOMNULUI
Muzeul din Strasbourg, Franța.
Între 1594 și 1604. 0,52×0,36. Semnat.
Bust cu tocă albă și mantie albastră. La fel ca cea de la Muzeul Prado, deși îi este mult superioară ca valoare.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Dăruit muzeului de către sir Charles Robinson, din Londra.
Nr. 3, cat. 1908.

143. MAICA DOMNULUI
Muzeul Prado (829), Madrid, Spania.
Între 1594 şi 1604. 0,52×0,41.
Semnătura a fost prost refăcută cu ocazia restaurării.
Nr. 64, cat. 1908.

144. MAICA DOMNULUI
Muzeul din Berlin.
Între 1577 şi 1584. 0,62×0,42.
Bust în mărime naturală, cu mîinile încrucişate pe piept. Tocă albă, păr blond, mantie verde. Puţin cam şters.
Ist.: Marchizul de Cubas; contele de Arcentales, Madrid; d-ra Hilda Harris, Londra.
Nr. 84, cat. 1908.

145. MAICA DOMNULUI
José Iturbi, Beverly Hills, Los Angeles, California, S.U.A.
0,68×0,51.
Cossío a lăsat o notă în care se spune: „Maica Domnului cu mîinile încrucişate, ca cea din posesia lui Vega Inclán, dar mai mare. Mantie albastră, tocă albă, părul dat pe spate, şaten — aspru —, ochi foarte mari, gura roşie, obrajii roşii. Transparenţa şi grundul cunoscute. Tabloul este foarte uscat. Are o mică crăpătură şi este restaurat în unele porţiuni. Nu este rantoalat. Dacă s-ar curăţa şi rantoala ar fi foarte valoros. Este examinat de dl. Hernando. Harris vrea să-l cumpere".
După părerea lui Wethey, este foarte restaurat. Pe această Maică a Domnului (Îndurerată) o situează printre atribuiri. Susţine că proveniența ei de la dl. Hernández — presupun că este vorba de Hernando — ne face să credem că este vorba de tabloul la care se referă această notă a lui Cossío.
Ist.: Provine, după Wethey, de la dl. Hernández, Madrid; colecţia Ruiz, New York; vîndut la American Art Association, New York, 1926; colecţie particulară, Londra, 1946—1947; în comerţ, New York, 1951.

146. MAICA DOMNULUI
Colecţia Thyssen—Bornemisza, Lugano, Elveţia.
0,65×0,50.
Cossió îl cunoştea bine, întrucît a aparţinut marchizului De la Vega Inclán, dar, din nefericire, n-am găsit vreo notă referitoare la tablou, cu excepţia menţiunii din nota de mai sus: „ca cea din posesia lui Vega Inclán, dar mai mare". Iar dimensiunile

sînt, într-adevăr, ceva mai mari la *Maica Domnului* ce a aparţinut lui Hernández, iar acum lui don José Iturbi, din Los Angeles. A fost văzut.
Ist.: Colecţii: Marchizul de la Vega Inclán, Madrid; Félix Schlayer, Madrid; expus în 1926 la Alte Pinakothek din München.

147. ÎNCORONAREA FECIOAREI
Retablul principal, aticul, capela San José, Toledo, Spania.
Între 1597 şi 1599. 1,20×1,47.
În sacristia capelei se afla, deasupra uşii, un tablou care reprezintă, în semifigură, un cleric mort, cu bonetă pe capul odihnind pe pernă. Întruneşte toate caracterele pentru a fi o proastă copie a unui original pierdut al lui El Greco, un portret, probabil, al capelanului Martín Ramírez, nepot al ctitorului şi cel care a comandat tablourile.
Nr. 240, cat. 1908.

148. ÎNCORONAREA FECIOAREI
Muzeul Prado (2645), Madrid, Spania.
Între 1594 şi 1604. 0,90×1,00. Semnat.
Ist.: Lăsat prin testament de Pablo Bosch.
Nr. 92, cat. 1908.

149. ÎNCORONAREA FECIOAREI
Biserica spitalului Caridad, Illescas, Toledo, Spania.
Între 1603 şi 1605. 1,84×1,24. Formă ovală.
Asemănător cu tabloul de la Prado, lăsat prin testament de Bosch.
Ist.: Înainte, în bolta prezbiteriului; astăzi, în capela din dreapta altarului principal.
Nr. 50, cat. 1908.

150. ÎNCORONAREA FECIOAREI
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1591 şi 1592, 1,05×0,80. Văzut.
Ist.: Acest tablou provine de la biserica parohială din Talavera la Vieja, Cáceres.

151. MAICA DOMNULUI CEA MILOSTIVĂ
Transeptul retablului lateral al Epistolei, biserica spitalului Caridad, Illescas, Toledo, Spania.
Între 1603 şi 1605. 1,55×1,11. (Dimensiunile sînt ale vechiului tablou, fără partea adăugată; dimensiunile actuale: 1,84×1,24).
Tabloul a fost restaurat în 1940. A fost îndepărtată partea repictată, ce acoperea gulerele plisate ale personajelor aflate mai jos de mantia Fecioarei, gulere care au apărut, în parte, dar a fost necesar să fie refăcute. (N.C. de J).
Nr. 49, cat. 1908.

152. MAICA DOMNULUI ÎMPREUNĂ CU SFÎNTA INÉS ŞI SFÎNTA MARTINA
National Gallery, Washington, S.U.A.

Scanned with OKEN Scanner

Între 1597 și 1599. 1,33×1,03. Semnat cu inițiale.
Ist.: Provine din retablul lateral al Epistolei, capela San José, Toledo. Achiziționat de M. Widner, Philadelphia, 1907—1950.
Nr. 241, cat. 1908.

II
GRUPURI DE APOSTOLI; APOSTOLI

153. GRUP DE APOSTOLI
Sacristia catedralei din Toledo, Spania.
Isus
Sfîntul Petru
Sfîntul Pavel
Sfîntul Andrei
Sfîntul Iacob
Sfîntul Ioan
Sfîntul Filip
Sfîntul Bartolomeu
Sfîntul Toma
Sfîntul Matei
Sfîntul Iacob cel Mic
Sfîntul Tadeu
Sfîntul Simon
Între 1604 și 1606. 0,98×0,78.
Erau foarte uscate. Compoziția și majoritatea modelelor sînt asemănătoare cu cele din Grupul de apostoli de la Muzeul El Greco. Unele dintre ele diferă, ca, de exemplu, *Sfîntul Iacob*, care este cel mai valoros, probabil, din colecție și care ține o carte deschisă cu o miniatură reprezentînd-o pe Maica Domnului. *Maica Domnului* care însoțește *Grupul de apostoli* nu este autentică.
Numerele 211—223, cat. 1908.

154. GRUP DE APOSTOLI
Muzeul El Greco, Toledo, Spania.
Sfîntul Petru
Sfîntul Andrei
Sfîntul Iacob
Sfîntul Ioan
Sfîntul Matei
Sfîntul Tadeu
Sfîntul Toma
Sfîntul Iacob cel Mic
Sfîntul Simon
Sfîntul Filip
Sfîntul Bartolomeu
Sfîntul Pavel
Isus
Între 1604 și 1614. 0,99×0,79.
Ultima perioadă.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Provine de la biserica San Pedro Mártir, Toledo; Muzeul Provincial, Toledo.
Numerele 192—204, cat. 1908.

155. GRUP DE APOSTOLI
Marchizul de San Felíz, Oviedo, Spania.
Sfîntul Petru
Sfîntul Pavel
Sfîntul Andrei
Sfîntul Iacob
Sfîntul Ioan
Sfîntul Filip
Sfîntul Bartolomeu
Sfîntul Matei
Sfîntul Toma
Sfîntul Iacob cel Mic
Sfîntul Simon
Sfîntul Tadeu
Între 1604 și 1614. 0,70×0,53.
Au inscripții, probabil din epocă. Inegali ca factură; superiori, ca valoare, par a fi *Sfîntul Pavel* și *Sfîntul Simon.* Aproape toți repetă cu un mare grad de analogie modelele și compoziția *Grupului de apostoli* de la Muzeul El Greco. Numai trei dintre ei sînt total diferiți: *Sfîntul Iacob cel Mic, Sfîntul Bartolomeu* și *Sfîntul Simon.* Acesta din urmă este o replică după *Sfîntul Luca* de la Hispanic Society (înainte în posesia conteselor de Añover și de Castañeda). Acest *Grup de apostoli* este ulterior celui de la catedrala din Toledo, și îi este inferior ca execuție. *Sfîntul Pavel* este foarte frumos.
Ist.: Provine de la mănăstirea de călugărițe San Pelayo, din Oviedo, unde zăcea undeva închis și a fost descoperit în 1900 de pictorul don Luis Menéndez Pidal.
Numerele 146—157, cat. 1908.

156. *Grup de apostoli*
Muzeul Prado, Madrid, Spania.
Grupul de apostoli de la Almadrones.
Mîntuitorul (2889)
Sfîntul Iacob cel Mare (2890)
Sfîntul Toma (2891)
Sfîntul Pavel (2892)
0,72×0,55.
Semifiguri. Din ultima perioadă. Este un Grup de apostoli incomplet — numai nouă apostoli — descoperit în timpul războiului civil la Almadrones, Guadalajara, și n-a fost menționat niciodată.
Ist.: Muzeul Prado, unde a fost curățat; Ministerul Educației a achiziționat patru dintre ei în 1946.

157. SFÎNTUL ANDREI
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1591 și 1592. 1,26×0,46.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Provine, ca și cel anterior, de la biserica parohială din Talavera la Vieja, Cáceres. A fost văzut.

158. SFÎNTUL ANDREI
Rhode Island School of Design, Providence, S.U.A.
0,74×0,57.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine de la doña Socorro Núñez del Prado, Córdoba, 1907; vîndut la Galeria Christie și achiziționat de sir Hugh Lane, Londra, 1908; James Dunn, Londra, 1915; Scott and Fowls, New York; achiziționat în 1917 de Rhode Island of School of Design.
Nr. 41, cat. 1908.

159. SFÎNTUL ANDREI
Corcoran Gallery, Washington, S.U.A.
0,62×0,50.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine de la galeriile López Cepero și Cañaveral, Sevilla; don Alberto Henke, Sevilla, 1907; Newhouse Gallery, New York; Myron Cowan, Washington, pînă în 1961, cînd a trecut la Corcoran Gallery.
Nr. 168, cat. 1908.

160. SFÎNTUL ANDREI
Metropolitan Museum, New York, S.U.A.
1,10×0,65.
Personajul este redat integral, sprijinindu-se cu brațul stîng de cruce. Peisaj și vedere a orașului Toledo. A fost transformat într-un *Sfînt Ioan Botezătorul,* prin grave restaurări.
Ist.: Don Rafael Garciá, Madrid, 1907; W. Vogel, München, 1928; Margit Leimer von Opel, München; Stephen C. Clark, New York, pînă în 1960.
Nr. 104, cat. 1908.

161. SFÎNTUL ANDREI
County Museum, Los Angeles, California, S.U.A.
0,72×0,55.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine din Grupul de apostoli de la Almadrones.

162. SFÎNTUL ANDREI
Muzeul de Artă, Budapesta, Ungaria.
0,70×0,54.
Ist.: Guerra Junqueiro; von Herzog; von Nemes.

163. APOSTOL (Sfîntul Bartolomeu)
Loc necunoscut.
0,36×0,26.
Asemănător cu Sfîntul Pavel de la Prado.
Ist.: A aparținut lui don Federico Vañó, Valencia; don Juan Blas, Sitges, Madrid, 1907.
Văzut de Cossío.
Nr. 132, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

164. SFÎNTUL BARTOLOMEU
Colecţia Ortiz de Artiñano, Bilbao, Spania.
0,54×0,36.
Nu este menţionat.

165. SFÎNTUL FILIP
D-na Irene Brenner, New York, S.U.A.
0,62×0,50.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine de la Galeriile López Cepero şi Cañaveral, Sevilla; don Alberto Henke, Sevilla; Kurt Stern, New York.
Nr. 171, cat. 1908.

166. SFÎNTUL IOAN EVANGHELISTUL
Scripps College, Claremont, California, S.U.A.
0,96×0,77.
Wethey susţine că este copia inversată a tabloului de la Prado. Probabil copiat după o stampă a lui Diego de Astor. Nu este menţionat.
Ist.: Provine de la H. Jerry Voorhis şi Charles Voorhis, Los Angeles.

167. SFÎNTUL IOAN EVANGHELISTUL
Kimbell Art Foundation, Fort Worth, Texas, S.U.A.
0,72×0,55.
Nu este menţionat. A fost restaurat de mai multe ori.
Ist.: Provine din Grupul incomplet de apostoli descoperit pe la 1937 la Almadrones, Guadalajara. Patru dintre ei au fost achiziţionaţi pentru Muzeul Prado.

168. SFÎNTUL IUDA TADEU
Dr. G.H.A. Clowes Foundation, Indianapolis, S.U.A.
1,08×0,66.
Publicat de A. Mayer ca lucrare de atelier.
Ist.: Provine dintr-o colecţie particulară, Madrid; Max Rotschild, Londra, 1930; vîndut la Viena, 1932; achiziţionat de dr. Clowes pe la 1932.
Nu este menţionat.

169. SFÎNTUL LUCA
Hispanic Society of America, New York, S.U.A.
Între 1604 şi 1614. 0,71×0,53. Semnat.
Asemănător cu *Sfîntul Simon* din Grupul de apostoli aparţinînd marchizului de San Feliz, Oviedo.
Ist.: Provine de la contesele de Añover şi Castañeda.
Nr. 82, cat. 1908.

170. SFÎNTUL LUCA
Dr. G.H.A. Clowes Foundation, Indianapolis, S.U.A.
N-a fost văzut. Descoperit în 1937.
Ist.: Provine din Grupul de apostoli de la Almadrones. În 1954 se afla la John Herron Art Museum, Indianapolis.

Scanned with OKEN Scanner

171. SFÎNTUL MATEI
Dr. G.H.A. Clowes Foundation, Indianapolis, S.U.A.
0,72×0,55.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine din Grupul de apostoli de la Almadrones.

172. SFÎNTUL MATEI
Dl. Arthur W. Herrington, Indianapolis, S.U.A.
0,62×0,50.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine din Grupul de apostoli aparţinînd lui A. Hencke, Sevilla; F. Mont, New York, 1950.
Nr. 173, cat. 1908.

173. SFÎNTUL SIMON
D-na K. Livanos, New York, S.U.A.
0.38×0,28.
După Wethey, este o copie a *Sfîntului Simon* de la Casa El Greco, Toledo. Nu este menţionat.
Ist.: Provine de la doña María Teresa Goitia, Madrid.

174. SFÎNTUL SIMON
D-na Ralph Robertson, New York, S.U.A.
0,44×0,28.
Nu este menţionat.
Ist.: Se crede că provine din colecţia conteselor de Añover şi Castañeda.

175. SFÎNTUL SIMON
Dr. G.H.A. Clowes Foundation, Indianapolis, S.U.A.
0,72×0,55.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine din Grupul de apostoli de la Almadrones.

176. SFÎNTUL TADEU
José Iturbi, Beverly Hills, Los Angeles, California, S.U.A.
0,62×0,50.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine de la Galeriile López Cepero şi Cañaveral, Sevilla; don Alberto Hencke, Sevilla, 1907.
Nr. 177. cat. 1908.

177. SFÎNTUL TOMA
Muzeul din Johannesburg, Africa de Sud.
0,62×0,50.
N-a fost văzut.
Ist.: Galeriile López Cepero şi Cañaveral, Sevilla; don Alberto Hencke, Sevilla, 1907; F. Mont, New York; P. de Boer, Amsterdam.
Nr 174, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

178. SFÎNTUL TOMA
Dl. Walter Chrysler, New York, S.U.A.
1,10×0,77.
Nu este menţionat. Publicat de A. Mayer.
Ist.: Provine de la Tomas Harris, Londra; Julius Böhler, München; Jean Chrissoveloni, Paris (vîndut 1935); O.M. Greene, Londra, 1935; Marshall Spink, Londra, 1936.

179. SFÎNTUL IACOB
Loc necunoscut.
0,97×0,47.
Personajul este redat integral; tunică albă, mantie roşie, pălărie. În mîna dreaptă ţine un toiag, iar în stînga, o carte. Peisaj cu monumente din Toledo. Cele mai reuşite părţi sînt chipul şi mîinile. Restul pare refăcut. Văzut de Cossío.
Ist.: A aparţinut d-lui Theodore Duret, Paris, 1907; von Nemes, Budapesta.
Nr. 303, cat. 1908.

180. SFÎNTUL IACOB
Colecţia Rolf de Maré, Stockholm, Suedia.
0,68×0,52.
Asemănător cu cel de la Hispanic Society of America, New York, S.U.A.
N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea sa se bazează pe reproduceri şi opinii autorizate.
Ist.: Colecţia lui don Rafael Puget, Barcelona, 1907.
Nr. 23, cat. 1908.

181. SFÎNTUL IACOB
José Iturbi, Beverly Hills, Los Angeles, California, S.U.A.
0,62×0,50.
Ist.: Provine de la Galeriile López Cepero şi Cañaveral, Sevilla; don Alberto Hencke, Sevilla, 1907. N-a fost văzut.
Nr. 169, cat. 1908.

182 SFÎNTUL IACOB CEL MARE
Hispanic Society of America, New York, S.U.A.
Între 1584 şi 1594. 0,43×0,37.
Nr. 9 în *Catalogul Expoziţiei El Greco*, Madrid, 1902 (cu titlul *Sfîntul Roch).*
Ist.: Provine de la doña María Mendieta, Madrid, 1907.
Nr. 110, cat. 1908.

183. SFÎNTUL IACOB CEL MIC
D-na Chauncey McCormick, Chicago, S.U.A.
Între 1604 şi 1614. 0,70×0,55.
N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea sa se bazează pe reproduceri şi opinii autorizate.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: A aparţinut lui Charles Deering, Chicago, 1907. Expus la Art Institute din Chicago în 1924.
nr. 280, cat. 1908.

184. SFÎNTUL IACOB CEL MIC
Muzeul de Artă, Budapesta, Ungaria.
0,50×0,43.
Nu este menţionat de Cossío în 1908. Revăzîndu-şi lucrarea, el susţine că a aparţinut marchizului De la Vega Inclán şi că este un exemplar inegalabil. (N.C. de J.).
Ist.: Colecţia marchizului De la Vega Inclán, Toledo; von Nemes, Budapesta; baronul Herzog, Budapesta.

185. SFÎNTUL IACOB CEL MIC
D-na Ralph Robertson, New York, S.U.A.
0,44×0,28.
Nu este menţionat de Cossío. Publicat de A. Mayer.
Ist.: Se crede că provine de la contesele de Añover şi Castañeda (este ciudat faptul că M. Cossío, care a văzut Palatul din Oñate şi a descoperit acolo tablouri ca *Peisaj din Toledo,* nu l-a văzut pe acesta); George Blumenthal, New York.

186. SFÎNTUL IACOB CEL MIC
D-na Louis F. Hyde, Glen Falls, New York, S.U.A
0,62×0,50.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine din Grupul de apostoli aparţinînd lui don Alberto Hencke, Sevilla, 1907. Înainte a aparţinut d-lor López Cepero şi Cañaveral, Sevilla.
Nr. 175, cat. 1908.

187. SFÎNTUL IACOB PELERIN
Hispanic Society of America, New York, S.U.A.
0,62×0,32.
Personajul este redat integral. N-a fost văzut.
Ist.: Provine de la Ivan Stchoukine, Paris, 1907; Sedelmayer, Paris, pînă în 1911.
Nr. 322, cat. 1908.

188. SFÎNTUL SIMON
Dl. Edwin H. Aboot, Jr., Boston, Massachusetts, S.U.A.
0,62×0,50.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine de la Galeriile López Cepero şi Cañaveral, Sevilla; don Alberto Hencke, Sevilla, 1907; F. Mont, New York.
Nr. 176, cat. 1908.

189. UN APOSTOL
Capela, New College, Oxford, Marea Britanie.
Între 1604 şi 1614, 0,70×0,54. Semnat cu iniţiale.
Ist.: Vîndut de vicecontele Aguado, Paris, 1873; Dl.

Scanned with OKEN Scanner

L. Rouart, între 1907—1912; Del Monte, Bruxelles; expus la Muzeul Municipal din Gouda (Het Catharina Gasthuis), Olanda, între 1951 şi 1959; achiziţionat la Sotheby de M.A.E. Allnatt, care l-a donat lui New College, Oxford.
Nr. 312, cat. 1908.

190. UN APOSTOL
Doña Carmen de Pedro, văduva lui Arias, Zaragoza, Spania.
0,36×0,30.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine, probabil, ca şi cel de sub nr. 21, dintr-un *Grup de apostoli* de la Toledo, vîndut în magazinul de antichităţi al d-lui Arteche, Madrid, Calea San Jerónimo, în 1906; P. de Juvent, Barcelona, 1908.

191. UN APOSTOL
Nr. 22, cat. 1908.
Muzeul de Bele-Arte, Bilbao, Spania.
0,37×0,28.
Ist.: Provine din *Grupul de apostoli* de la Toledo, vîndut în magazinul de antichităţi al d-lui Arteche, Calea San Jerónimo, Madrid. Colecţii: Laureano Jado, Bilbao.
Nr. 35, cat. 1908.

192. UN APOSTOL
Loc necunoscut.
0,35×0,25.
Schiţă a unuia din sacristie, Toledo.
Asemănător cu Sfîntul Filip.
Ist.: Provenea de la Toledo. Achiziţionat de negustorul de antichităţi dl. Arteche; mai tîrziu a intrat în posesia lui Beruete.
Nr. 91, cat. 1908.

III
SFINŢI

193. SFÎNTUL AUGUSTIN
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1584 şi 1594. 1,25×0,44.
Este o lucrare slabă şi cu un caracter nu prea pronunţat.
Probabil o lucrare de atelier.
Ist.: Biserica San Nicolás, unde se afla în retablul Sfintei Barbara. După aceea, la Muzeul bisericii San Vicente.
Nr. 254, cat. 1908.

194. SFÎNTUL ANTON DIN PADOVA
Muzeul Prado (815), Madrid, Spania.
Între 1594 şi 1604. 1,04×0,79. Semnat.

Scanned with OKEN Scanner

Semnătura, cu majuscule și cu o formă ciudată: χειϛ ΔOMHNIKOY, adică *Mîna lui Domenico*. Tot așa este și semnătura de pe *Magdalena* de la Colegio de los Ingleses, Valladolid, în prezent la Muzeul Worcester, S.U.A.
Ist.: Împrumutat, între anii 1884—1902, capelei Seminarului din Lugo. Provine de la Muzeul Trinidad.
Nr. 66, cat. 1908.

195. SFÎNTUL BENEDICT
Muzeul Prado (817), Madrid, Spania.
Între 1584 și 1594. 1,16×0,81.
Ist.: Provine de la Muzeul Trinidad, în al cărui catalog figura sub nr. 446, cu titlul *Sfîntul Benedict, episcop.*
Nr. 62, cat. 1908.

196. SFÎNTUL BERNARD
Muzeul El Greco, Toledo, Spania.
1603. Atestat documentar. 2,69×1,44. Semnat.
Ist.: Provine de la Colegiul Sfîntul Bernardino, Toledo. A fost la Institutul de Învățămînt Secundar și la Prado, cu ocazia Expoziției El Greco, din 1902 pînă în 1912, an în care s-a reîntors la Toledo, la Muzeul El Greco.
Nr. 68, cat. 1908.

197. SFÎNTUL BERNARD
Loc necunoscut.
Între 1577 și 1579. 1,10×0,75.
Un tablou admirabil, din prima perioadă a artistului, pe care l-am văzut pentru prima oară la Paris, în colecția Cheramy, alături de alte tablouri ale lui El Greco. Pictat pentru nișa din dreapta a retablului principal de la Santo Domingo el Antiguo, Toledo.
Ist.: A aparținut Infantelui Don Sebastián de Borbón; a fost în Muzeul Fomento, după ce i-a fost confiscat Infantelui. Nr. 22 în *Catalogue of Oil Paintings... belonging to... D. Pedro de Borbón,* duce de Durcal (fiul lui don Sebastián) *to be sold...* at New York, April, 1889, at the *American Art Galleries.* Mai tîrziu a aparținut lui Henri Haro, Paris, apoi în colecția Cheramy, Paris și lui S. Oppenheimer, Paris, 1908.
Nr. 293, cat. 1908.

198. SFÎNTUL BUENAVENTURA
National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.
Între 1576 și 1584. 1,03×0,84.
Ist.: Colecția Dalborgo di Primo, baronul del Asilo, ministrul Danemarcei în Spania; marchizul de Pidal.

Scanned with OKEN Scanner

Pînza a fost tăiată şi redusă la dimensiunile 0,57×0,49, rămînînd ca bust.
Nr. 12, cat. 1908.

199. SFÎNTUL DOMINIC DE GUZMÁN
Dl. John N. Brown, New Port, Rhode Island, S.U.A.
Între 1584 şi 1594. 0,57×0,57. Semnat.
Tabloul a fost restaurat în 1956.
Văzut de Cossío, dar nu l-a inclus în cat. din 1908, pentru că nu apăruse.
Menţionat în această ediţie revăzută.
Ist.: Pînă în 1926 a aparţinut lui R. Trauman, Madrid.

200. SFÎNTUL DOMINIC DE GUZMÁN
Don Jaime Urquijo, Madrid, Spania.
Între 1594 şi 1604. 1,18×0,68. Semnat.
Uşoare restaurări.
Ist.: Făcea parte din vechea colecţie a familiei Sanz Bremón. Achiziţionat de marchizul de Amurrio în 1924.
Nr. 273, cat. 1908.

201. SFÎNTUL DOMINIC DE GUZMÁN
Hispanic Society of America, New York, S.U.A.
Între 1594 şi 1604. 0,72×0,58. Semnat.
Wethey susţine în catalogul său că nu este semnat. Asemănător cu cel aparţinînd lui don Jaime Urquijo, Madrid. N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea lui se bazează pe reproduceri şi pe opinii autorizate.
Ist.: Provine din colecţia d-lui Henry Rochefort, Paris; H. O. Havemeyer, New York.
Nr. 285, cat. 1908.

202. SFÎNTUL DOMINIC DE GUZMÁN
Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, S.U.A.
Între 1594 şi 1604. 1,05×0,83. Semnat.
Asemănător cu cel aparţinînd lui Urquijo, Madrid.
Ist.: În 1907 aparţinea lui Degas, care l-a achiziţionat de la specialistul M. Fèvre (strada Saint Georges), care l-a obţinut, în schimbul unor desene, la moartea văduvei lui Millet, care ţinea tabloul la capul patului. „Se ştie că Millet ţinea, în atelierul său de la Fontainebleaux, un tablou de El Greco, agăţat pe perete, pentru a se pune în ton, cum spunea el". Bachelin, *Tableaux Anciens*... p. 216. Vîndut de Degas în 1918. Achiziţionat de Karl Madsen Heilbuth, Copenhaga; achiziţionat în 1923 de Museum of Fine Arts, Boston.
Nr. 298, cat. 1908.

203. SFÎNTUL DOMINIC DE GUZMÁN
Sacristia catedralei din Toledo (înainte în tezaur), Spania.

Scanned with OKEN Scanner

1,20×0,95.
Asemănător cu cel aparţinînd lui Urquijo.
Nr. 225,cat. 1908.

204. SFÎNTUL DOMINIC DE GUZMÁN
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1604 şi 1614. 1,10×0,65.
Ist.: Provine de la biserica San Nicolás, Toledo, unde se afla în sacristie. A trecut apoi la San Vicente, cînd această biserică a devenit muzeu.
Nr. 256, cat. 1908.

205. SFÎNTUL DOMINIC
Muzeul Municipal San Telmo, San Sebastián, Spania.
Între 1604 şi 1614. 0,45×0,35.
Oarecum asemănător cu cel de la Muzeul Santa Cruz, Toledo (înainte în biserica San Nicolás), dar priveşte spre dreapta, nu are capişon şi este tăiat de la genunchi. A fost restaurat.
Ist.: Colecţii: Vicontele de San Javier, Madrid, 1907; don Mariano Hernández, Madrid; achiziţionat de primăria din San Sebastián.
Nr. 130, cat. 1908.

206. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Colecţia Zuloaga, Geneva, Elveţia.
1577. 0,29×0,21. Pictură pe lemn.
Semnat cu majuscule foarte subţiri.
Ist.: A fost achiziţionat la Bilbao de la dl. Nardiz; provenea din colecţia Salazar.
Nr. 326, cat. 1908.

207. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1584 şi 1594. 1,25×0,44.
Este redat integral. Aminteşte de călugărul gri din *Înmormîntarea contelui de Orgaz.*
Ist.: Provine din retablul Sfînta Barbara al bisericii San Nicolás din Toledo.
Nr. 253, cat. 1908.

208. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Ministerul de Interne, Madrid, Spania.
Între 1584 şi 1594. 1,40×1,03.
Semnătura prost refăcută prin restaurări.
Ist.: Nr. 2 în *Catalogul Expoziţiei El Greco,* Madrid, 1902. Colecţia marchizului de Remisa; don Segismundo Moret y Quintana; don Ramón de la Sota, Bilbao.
Nr. 114, cat. 1908.

209. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Bruno Pagliari, Mexico, D.F.
Între 1584 şi 1594. 0,43×0,37. Semnat.
A fost serios restaurat. Asemănător cu cel din posesia lui Blanco Soler, Madrid.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Nr. 8 în *Catalogul Expoziției El Greco*, Madrid, 1902. Colecția doñei María del Carmen Mendieta, Madrid, 1907; dr. Frederik G. Oppenheimer, San Antonio, Texas, S.U.A., 1940; Hirschel and Adler, New York; Acquevilla Galleries, New York.
Nr. 111, cat. 1908.

210. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Marchizul de Pidal, Madrid, Spania.
Între 1584 și 1594. 1,09×0,84. Semnat.
Ist.: Achiziționat pe la 1858 de primul marchiz de Pidal cu ocazia executării dispoziției testamentare a d-lui Dalborgo di Primo, baron del Asilo, ministrul Danemarcei în Spania.
Nr. 121, cat. 1908.

211. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Sălile capitulare, Escorial, Spania.
Între 1584 și 1594. 1,07×0,87. Semnat.
Ist.: Nr. 63 în catalogul lui Poleró.
Nr. 46, cat. 1908.

212. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
National Gallery, Dublin, Irlanda.
Între 1584 și 1594. 1,14×1,05.
Ist.: Nr. 30 în *Catalogul Expoziției El Greco*, Madrid, 1902; colecția R.P. de Quinto, 1902; sir Hugh Lane, pînă în 1915, cînd a fost achiziționat de National Gallery din Irlanda.
Nr. 119, cat. 1908.

213. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Palais des Beaux Arts, Lille, Franța.
Între 1594 și 1604. 1,22×0,92. Semnat.
Asemănător cu cel ce se află acum la Ministerul de Interne (înainte în posesia lui Moret și Sota). Semnătura este prost transcrisă în vechiul catalog.
Ist.: Donație a d-rei Cottini, 1879.
Nr. 290, cat. 1908.

214. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Colecția Federico Torelló, Barcelona, Spania.
Ist.: Colecții: moștenitorii marchizului de Castro Serna, 1907, Madrid; contele de Campo Giro pînă în 1927, Madrid.
Nr. 97, cat. 1908.

215. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Art Institute, Chicago, S.U.A.
Între 1594 și 1604. 0,93×0,74. Semnat pe o filă, în dreapta, jos.
Asemănător cu cel de la Ministerul de Interne (înainte în posesia lui Moret și Sota). Nr. 47 în *Catalogul Expoziției El Greco*, Madrid. Achiziționat de Art Institute în 1935.
Nr. 139, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

216. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Universitatea din California, Galeria de Artă, Los Angeles, California, S.U.A.
Între 1594 și 1604. 0,66×0,52. Semnat.
Restaurat. Asemănător cu cel de la Ministerul de Interne (înainte în posesia lui Moret și Sota).
Ist.: Provine de la Cherfils, Paris, 1907; Durand Ruel, Paris; Kleinberger, Paris; W. J. Hole, Los Angeles, 1952.
Nr. 297, cat. 1908.

217. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Colecția A. Díaz Jiménez, Granada, Spania.
Între 1594 și 1604. 1,06×0,82.
Ist.: A aparținut doñei Paulina Crusat.
Provine de la Málaga.
Nr. 47, cat. 1908.

218. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Contele de Guendulain, Toledo, Spania.
Între 1594 și 1604. 1,04×0,80. Semnat.
Mai mult decît semifigură, cu capișon și mîinile ridicate în sus, ca în exemplarul marchizului de Pidal.
Ist.: Înainte se afla în capela San José, Toledo.
Nr. 243, cat. 1908.

219. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Muzeul de Bele-Arte, Bilbao, Spania.
Între 1594 și 1604. 0,57×0,44.
Asemănător cu cel de la National Gallery din Dublin, dar nu este redat decît capul și o parte din bust. Restaurat mai înainte și, recent, în 1960.
Ist.: Colecții: Don Laureano Jadó, Bilbao.
Nr. 33, cat. 1908.

220. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Colegio de la Compañía, Montforte, Lugo, Spania.
Între 1594 și 1604. 1,53×0,97. Semnat.
Slab ca factură și foarte uscat. Menționat încă în testamentul ctitorului, arhiepiscopul Sevillei, don Rodrigo de Castro (1523—1600). „De asemeni, las prin testament ca pînzele pe care le posed și o alta cu Sfîntul Francisc care ține o hîrcă în mînă, iar, la picioare, se află tovarășul său să fie puse în retablurile care vor fi făcute în biserica și capela amintitului Colegiu...“ *Galicia*, Murguia, Barcelona, 1888, p. 1053.
Nr. 143, cat. 1908.

221. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
A. Fernández Araoz, Madrid, Spania.
Între 1594 și 1604. 0,49×0,41.
Asemănător cu cel aparținînd lui Blanco Soler. Părea că este semnat în colțul din dreapta, jos, dar nu se vede nici o semnătură. Deteriorat.

Scanned with OKEN Scanner

înainte se vedea bine grundul roşu. Wethey afirmă: în perfectă stare şi fără restaurări. Soehner: lucrare de atelier.
Ist.: Provine de la Mănăstirea călugăriţelor capucine, Toledo.
Nr. 228, cat. 1908.

222. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI PRIMIND STIGMATELE
Loc necunoscut.
Între 1594 şi 1604. 1,22×1,04. Semnat.
Asemănător cu cel aparţinînd marchizului de Pidal şi cu cel de la National Gallery din Dublin. Odată cu restaurarea, care este foarte serioasă, au dispărut primele litere din semnătură.
Ist.: A aparţinut lui don José Cintora, Madrid, 1907; Galeria Bachstitz, Haga, 1926.
Nr. 101, cat. 1908.

223. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI ÎMPREUNĂ CU FRATELE LEON
Loc necunoscut.
Între 1594 şi 1604. 0,26×0,18.
Asemănător cu cel de la Colegiul de fete, Toledo (şi acesta dispărut).
Ist.: A aparţinut lui don Alejandro Pidal, Madrid, 1907.
Nr. 124, cat. 1908.

224. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Muzeul Cerralbo, Madrd, Spania.
Între 1604 şi 1614. 1,93×1,48. Semnat.
Nr. 57 în *Catalogul Expoziţiei El Greco*, 1902.
Nr. 100, cat. 1908.

225. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Colegiul patriarhului, Valencia, Spania.
Între 1604 şi 1614. 1,05×0,65.
Asemănător cu cel de la Colegiul de fete, Toledo (dispărut).
Nr. 271, cat. 1908.

226. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Liceul din Logroño, Spania.
Între 1604 şi 1614. 1,28×1,02. Semnat.
Deteriorat şi cu caractere îndoielnice. Asemănător cu cel de la Colegiul de fete, Toledo.
Ist.: Provine de la o mănăstire din provincie. A figurat în *Expoziţia El Greco*, Madrid, 1902, cu nr. 62, dar nu şi în catalogul acesteia.
Nr. 55, cat. 1908.

227. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Colegiul de fete, Toledo, Spania.
Între 1604 şi 1614. 1,89×1,22.

Asemănător cu cel menţionat anterior de la acelaşi colegiu (azi dispărut). În partea stîngă şi cea de sus s-au adăugat un arbore şi un papagal. Nr. 41 în *Catalogul Expoziţiei El Greco*, Madrid, 1902. Nr. 238, cat. 1908.

228. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Biserica Spitalului de femei, Cádiz, Spania.
Între 1604 şi 1614. 2,03×1,23. Semnat.
Asemănător cu cel de la Muzeul Cerralbo.
Nr. 39, cat. 1908.

229. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Loc necunoscut.
Între 1604 şi 1614. 1,03×1,26. Semnat.
Ist.: Acest tablou s-a aflat la Colegiul de fete, pînă la războiul civil.
Nr. 236, cat. 1908.

230. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Ducii de T'Serclaes, Madrid, Spania.
Între 1604 şi 1614. 0,97×0,63.
Asemănător cu cel aparţinînd marchizului de Cerralbo. Foarte deteriorat. Nr. 36 în *Cat. Expoziţiei El Greco*, Madrid, 1902.
Ist.: Colecţii: Luciano Puigdollers, Madrid, 1907; contele de Barbate, Madrid.
Nr. 126, cat. 1908.

231. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Muzeul Prado (819), Madrid, Spania.
Între 1604 şi 1614. 1,52×1,13. Semnat.
De mică valoare. Asemănător cu cel de la Colegiul de fete, Toledo. Ţine, ca şi acesta, o hîrcă în mîini (Hamlet). În catalogul de la Prado se afirmă: „Semnat pe o filă prin care se pare că se întrevede un cap cu o tichie roşie, vizibilă, în colţul din dreapta, jos".
Ist.: Provine de la Muzeul Trinidad şi a fost împrumutat, între 1884 şi 1902, Consiliului de Stat.
Nr. 71, cat. 1908.

232. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Marchizul de Albayda, Madrid, Spania.
Între 1604 şi 1614. 1,10×0,64. Semnat.
Cu caractere îndoielnice. Asemănător cu cel de la Colegiul de fete, Toledo. Achiziţionat, din comerţ, de contele de Adanero, la mijlocul secolului al XIX-lea.
Ist.: Colecţii: marchizul de Castro Serna; contele de Campo Giro, 1927.
Nr. 99, cat. 1908.

233. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Casa El Greco, Toledo, Spania.
Între 1604 şi 1614. 1,02×0,65. Semnat.

Scanned with OKEN Scanner

Asemănător cu cel de la Colegiul de fete.
Ist.: Achiziționat de la dl. Salazar, Sevilla, de către marchizul De la Vega Inclán, care l-a donat Casei El Greco în 1921.
Nr. 268, cat. 1908.

234. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Colecția Errazuri, Santiago de Chile.
Între 1604 și 1614. 1,05×0,77. Semnat.
Asemănător cu cel de la Colegiul de fete din Toledo (astăzi dispărut).
Ist.: Salazar, Sevilla; marchizul De la Vega Inclán, Toledo, 1907.
Nr. 268, cat. 1908.

235. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Muzeul Universității, Princeton, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 0,60×0,51.
Asemănător cu cel de la Ministerul de Interne. Destul de deteriorat din cauza restaurărilor.
Ist.: Provine de la don Ezequiel Ordóñez, Madrid, 1907; Durand Ruel, Paris, 1926; S. A. Lewisohn, New York.
Nr. 71, cat. 1908.

236. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Blanco Soler, Madrid, Spania.
Între 1604 și 1614. 0,99×0,88.
După Wethey este semnat pe hîrcă, dar semnătura este falsă. Cossío nu spune nimic despre semnătură, probabil că n-o avea în 1907.
Ist.: Colecții: don F. Brieva, sculptorul lui don V. Salvatierra; don Mauricio Salvatierra, 1907; García Palencia; Rodríguez Bauza, din 1920 pînă în 1958.
Nr. 128, cat. 1908.

237. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Marchizul de Santa María de Silvela, Madrid, Spania.
Între 1604 și 1614. 1,07×0,89.
Asemănător cu cel de la Torrelló, Barcelona.
Ist.: Provine de la schitul San Blas, Burguillos, Toledo, și a trecut apoi la biserica parohială din aceeași localitate.
Nr. 38, cat. 1908.

238. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Art Gallery, Grand Rapids, Michigan, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 1,03×0,80.
Refăcut și foarte murdar. Incert. Nimbul, pe care El Greco nu-l pune niciodată acestor *Sfinți Francisc* ai săi, este adăugat ulterior și înlăturat în ultimul timp cu ocazia curățirii și restaurării. Ca dispunere, amintește cel mai mult de cel aparținînd marchizului de Pidal, dar îi lipsește hîrca și are mîna ridicată în sus și nu lăsată în jos.

Scanned with OKEN Scanner

Nr. 60 în *Catalogul Expoziției El Greco*, Madrid, 1902.
Ist.: Provine de la ducele de Valencia, Madrid, pînă în 1920; Silberman Gallery, Viena, pe la 1938; James R. Lowe, Grand Rapids de la 1940 pînă în 1951; donat muzeului.
Nr. 137, cat. 1908.

239. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Loc necunoscut.
Ultima perioadă, între 1604 și 1614. 0,45×0,34. Semnat.
Refăcut și cu caractere îndoielnice. Nr. 49 în *Catalogul Expoziției El Greco*, Madrid, 1902. Văzut de Cossío.
Ist.: A aparținut lui don José Suárez, Madrid, 1907.

240. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Biserica, transeptul, prezbiteriul, retablul Evangheliei, biserica spitalului San Juan Bautista sau Tavera, Toledo, Spania.
Între 1609 și 1614. 0,90×0,70.
Asemănător cu cel ce se află la Ministerul de Interne (înainte aparținînd lui Moret și Sota).
Ist.: Astăzi se află, ca și cele anterioare, în saloanele amenajate în spital de ducesa de Lerma.
Nr. 248, cat. 1908.

241. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI PRIMIND STIGMATELE
Loc necunoscut.
Între 1604 și 1614. 0,52×0,41. Semnat.
Asemănător cu cel de la Escorial, dar fără capișon. A rămas intact numai capul; mîinile foarte refăcute.
Ist.: A aparținut lui don J. Ortiz de Pinedo, Madrid, înainte de 1907; apoi lui H. L. Kribben, Berlin; Cassirer, Berlin; lordul Albernon, Londra; vîndut la galeria Christie, 1949; Galeria Koester, New York, 1952-1954.
Nr. 1, cat. 1908.

242. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI PRIMIND STIGMATELE
Loc necunoscut.
Între 1604 și 1614. 0,46×0,53. Semnat.
Multe refaceri și multe profiluri roșietice. În picioare; se vede pînă la genunchi; cu hîrca și cu capișon. Asemănător întrucîtva în compoziție cu cel de la Escorial.
Nr. 127, cat. 1908.

243. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI ÎMPREUNĂ CU FRATELE LEON
Loc necunoscut.
Între 1604 și 1614. 1,66×0,96. Semnat.

Scanned with OKEN Scanner

Asemănător cu cel de la Colegiul de fete, Toledo (și acesta dispărut).
Nr. 32 în *Catalogul Expoziției El Greco*, Madrid, 1902.
Ist.: Provine de la biserica parohială din Bargas, Toledo. Se afla în cel de al doilea retablu al Epistolei. A aparținut lui don León Roca y Pérez, Madrid, 1902.
Nr. 26, cat. 1908.

244. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Colecția Zuloaga, Zumaya, Spania.
1,00×0,78. Semnat.
Asemănător cu cel de la Colegiul de fete, Toledo, azi dispărut. N-a fost văzut de Cossío.
Nr. 331, cat. 1908.

245. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Galeria Națională de Pictură, Atena, Grecia.
1,04×0,65. Semnat.
Asemănător cu cel de la Colegiul de fete. N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea sa se bazează pe reproduceri și pe opinii autorizate.
Ist.: Achiziționat în Spania și provenind din colecția contelui de Altamira. A aparținut lui Stephen Scouloudis, Atena.
Nr. 350, cat. 1908.

246. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Vestiarul catedralei din Toledo, Spania.
0,83×0,58.
Asemănător cu cel de la Colegiul de fete, Toledo. (*Sfîntul Francisc* care se afla în 1908 în Tezaur nu este original, în ciuda semnăturii). Potrivit catalogului lui Wethey, 1962, în catedrala din Toledo există acum numai un *Sfînt Francisc*, și nesemnat.
Nr. 224, cat. 1908.

247. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Muzeul de Bele-Arte, Bilbao, Spania.
1,05×0,86.
Nu este menționat. Publicat de Sánchez Cantón în *De Barnaba de Modena a Goya;* de către Angulo în *Archivo Español de Arte y Arqueologia* XIII, 1937; Lafuente Ferrari în *Burlington Magazine*, 1945; Soehner în *Zeitschrift*, 1956.
Ist.: Provine de la Mănăstirea Carmelitelor de Cuerva, Toledo.

248. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Familia Zuloaga, Zumaya, Spania.
1,02×0,78.
În genunchi, rugîndu-se, și avînd înaintea sa o cruce și o hîrcă. Asemănător cu cel de la Ministerul de Interne. N-a fost văzut.
Nr. 330, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

249. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Don Mariano González de Aguilar, Medina Sidonia, Spania.
1,38×1,03. Semnat.
Asemănător cu cel de la Ministerul de Interne.
Ist.: Provine de la Ubeda și Alhama, Granada.
Nr. 11, cat. 1908.

250. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI
Don A. Sánchez Bedoya, Sevilla, Spania.
1,09×0,93.
N-a fost văzut.
Nr. 180, cat. 1908.

251. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI PRIMIND STIGMATELE
Loc necunoscut.
0,95×0,73.
Asemănător cu cel de la National Gallery, Dublin, Irlanda.
Ist.: A aparținut d-lui Ch. Cherfils, Paris; Ivan Stchoukine, Paris, 1907.
Nr. 315, cat. 1908.

252. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI ÎMPREUNĂ CU FRATELE LEON
Loc necunoscut.
Asemănător cu cel de la Colegiul de fete, Toledo.
Ist.: Provenea de la biserica Ventas con Peña Aguilera, Toledo. Vîndut, în străinătate, în 1907 de dl. Lafora, negustor de antichități.
Nr. 381, cat. 1908.

253. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI ÎMPREUNĂ CU FRATELE LEON
Loc necunoscut.
1,71×1,00.
Asemănător cu cel de la Colegiul de fete, Toledo.
Ist.: A aparținut lui don M. Borondo, Plaza Isabel II, Madrid; don Rafael García, str. Duque de Alba, 13, Madrid, 1901.
Nr. 373, cat. 1908.

254. SFÎNTUL ILDEFONSO
Sacristie, Escorial, Spania.
Între 1594 și 1604. 2,22×1,05.
Nr. 42, cat. 1908.

255. SFÎNTUL ILDEFONSO
National Gallery, Washington, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 1,12×0,65.
Asemănător cu cel de la Illescas. Avea o ramă circulară în partea de sus, ca și cel de la Illescas, iar acum este complet înrămat. S-au făcut adăugiri în jur. Era întunecat și cenușiu din cauza impu-

Scanned with OKEN Scanner

rităţilor depuse şi a verniurilor proaste. A fost curăţat. Scos din Spania de dl. Z. Astruc.
Ist.: Provine de la contesa de Quinto, Paris, 1862; Alphonse Oudry, Paris, 1869; J. F. Millet, Paris, 1894; Edgar Degas, Paris, 1907—1918; Knoedler and Co., Londra; colecţia Mellon, care l-a donat lui National Gallery din Washington.
Nr. 299, cat. 1908.

256. SFÎNTUL ILDEFONSO
Biserica spitalului Caridad, Illescas, Spania.
Transept, retablul lateral al Evangheliei.
Între 1603 şi 1605. 1,85×1,02. Semnat.
Nr. 48, cat. 1908.

257. SFÎNTUL HIACINT
Memorial Art Gallery, Rochester, New York, S.U.A.
0,99×0,61.
Publicat înainte ca sfîntul Dominic. Publicat de A. Mayer. Văzut de Cossío, dar n-a lăsat nimic scris despre acest tablou.
Ist.: Provine de la Henry Rouart, 1912, Paris; J. H. Harding, New York.

258. SFÎNTUL HIACINT
Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, S.U.A.
1,58×0,98.
Nu este menţionat. Publicat de A. Mayer, 1928.
Ist.: Provine, după Wethey, de la contesa de Quinto, 1865; vînzare anonimă, Haro, Paris, 1879; colecţie particulară, Belgia; Neumans, Paris, 1927; Julius Böhler, München; expus la Muzeul din Dresda, 1928; achiziţionat de Barnes Foundation, în 1931.

259. SFÎNTUL IERONIM
National Gallery, Londra, Marea Britanie.
Între 1571 şi 1576. 0,59×0,48.
Inscripţia de pe carte: „L. Cornaro Aet, suae 100, 1566" a dispărut parţial cu ocazia curăţirii tabloului în 1952. Atunci au apărut frînturi din semnătură. Acest tablou figurează astăzi la National Gallery ca „Şcoala lui El Greco".
Ist.: Provine de la lordul Northwick, Cheltenham, 1859 (drept Tiţian); ducele de Hamilton; vîndut lui National Gallery în 1882 drept El Greco.
Nr. 341, cat. 1908.

260. SFÎNTUL IERONIM
Muzeul Bonnat, Bayonne, Franţa.
Între 1584 şi 1594. 0,30×0,24.
Este Sfîntul Ieronim cu cele mai mici dimensiuni. Îi lipsesc cartea şi mîinile. Stratul de culoare este mai subţire, o tuşă mai delicată şi mai uşoară decît cel de la Londra.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Achiziţionat din Spania de pictorul don E. Mélida. În *Catalogue Sommaire*, al lui Gustave Gruyer, 1902, figurează cu titlul „Portretul unui cardinal". Ar putea să fie exemplarul de mici dimensiuni menţionat în *Inventar*.
Nr. 287, cat. 1908.

261. SFÎNTUL IERONIM
Frick Collection, New York, S.U.A.
Între 1584 şi 1594. 1,11×0,96. Semnat.
Asemănător cu cel aparţinînd marchizului de Castro Serna, Madrid, şi cu cel de la National Gallery, Londra. Este singurul Sfînt Ieronim semnat. Este unul din cele mai valoroase dintre cele existente. Este pictat pe pînză groasă şi în mărime naturală.
Ist.: Provine de la catedrala din Valladolid, de unde a fost achiziţionat, în 1904, de Parés, negustor de antichităţi.
Nr. 286, cat. 1908.

262. SFÎNTUL IERONIM
Colecţia Robert Lehman, New York, S.U.A.
Între 1604 şi 1614. 1,07×0,87.
Asemănător cu cel de la National Gallery din Londra şi cu cel aparţinînd marchizului de Castro Serna, Madrid.
Ist.: Achiziţionat, din comerţ, pe la jumătatea secolului trecut de marchizul Del Arco.
Nr. 85, cat. 1908.

263. SFÎNTUL IERONIM
Contele de Adanero, marchiz de Castro Serna, Madrid, Spania.
Între 1584 şi 1594. 0,64×0,54.
Este mai aproape, prin factură şi dimensiuni, de *Sfîntul Ieronim* de la National Gallery din Londra. Nr. 55 în *Catalogul Expoziţiei El Greco*, Madrid, 1902.
Nr. 96, cat. 1908.

264. SFÎNTUL IERONIM PENITENT
National Gallery, Washington, S.U.A.
Între 1584 şi 1594. 1,68×1,10. Semnat.
Înainte avea adăugiri în partea de sus, în cea de jos şi în dreapta, şi măsura 2,15×1,20. Voalarea aproape a dispărut. Nr. 43 în *Catalogul Expoziţiei El Greco*, Madrid, 1902, cu titlul *Sfîntul Francisc*.
Ist.: Provine de la doña María Montejo, Madrid, 1907; marchizul de Castro Serna, Madrid; Chester Dale, New York.
Nr. 113, cat. 1908.

265. SFÎNTUL IERONIM PENITENT
Hispanic Society of America, New York, S.U.A.
Între 1604 şi 1614. 0,80×0,65. Semnat.

Scanned with OKEN Scanner

N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea sa se bazează pe reproduceri şi pe opinii autorizate. A fost curăţat în 1956.
Ist.: Provine de la Pereire, Paris, 1868; F. Bamberg, Nisa; Mănăstirea Sfînta Gudula, Bruxelles, 1905; Paul Mersch, Paris; L. R. Ehrich, New York, 1907.
Nr. 284, cat. 1908.

266. SFÎNTUL IERONIM PENITENT
Marchizul de Santa María de Silvela, Madrid, Spania.
Între 1604 şi 1614. 1,07×0,93.
Asemănător cu cel de la Hispanic Society, New York.
Ist.: Provine de la schitul San Blas, Burguillos, Toledo, iar apoi a trecut la biserica parohială din aceeaşi localitate.
Nr. 37, cat. 1908.

267. SFÎNTUL IERONIM PENITENT
Consiliul provincial, Madrid, Spania.
0,91×0,90.
Wethey afirmă: El Greco şi atelierul său; Soehner: copie executată de Preboste. Cossío nu-l menţionează, dar a văzut o fotografie făcută atunci cînd a fost găsit la spitalul provincial.

268. SFÎNTUL IERONIM PENITENT
National Gallery, Scoţia, Marea Britanie.
1,04×0,97.
Nu este menţionat.
Ist.: Provine de la contesa de Arcentales, Madrid; achiziţionat de National Gallery din Scoţia în 1936.

269. SFÎNTUL IOSIF ÎMPREUNĂ CU PRUNCUL ISUS
Capela San José, centrul retablului principal, Toledo, Spania.
Între 1597 şi 1599. 2,89×1,47. Semnat.
Nr. 239, cat. 1908.

270. SFÎNTUL IOSIF ÎMPREUNĂ CU PRUNCUL ISUS
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1594 şi 1604. 1,13×0,58.
Uscat şi maltratat, dar este o frumoasă repetare a sfîntului Iosif de la capela San José.
Ist.: Provine de la biserica Magdalena, Toledo.
Nr. 252, cat. 1908.

271. SFÎNTUL IOAN BOTEZĂTORUL
Retablul principal, corpul inferior, lîngă retablul Evangheliei; mănăstirea Santo Domingo el Antiguo, Toledo, Spania.
Între 1577 şi 1579. 2,05×0,78.
Nr. 230, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

272. SFÎNTUL IOAN BOTEZĂTORUL
Reverendul Theodore Pitcairn, Bryn Athyn, Pennsylvania, S.U.A.
0,51×0,41.
N-a fost văzut.
Ist.: Dacă este cel de sub nr. 321 din cat. din 1908, atunci el provine de la Ivan Stchoukine, 1907. După Wethey, care nu menţionează numărul din catalogul lui Cossío din 1908, a intrat mai tîrziu în posesia lui M. de Zayas, New York, S.U.A.

273. SFÎNTUL IOAN BOTEZĂTORUL
M. H. de Young Memorial Museum, San Francisco, California, S.U.A.
1,11×0,66. Semnat.
Nu este menţionat.
Ist.: Provine de la mănăstirea carmelitelor *descalzas* din Malagón, Ciudad Real, pînă în 1929; Felix Schlager, Madrid; R. Heineman, Lugano; achiziţionat în 1946 de Young Memorial Museum.

274. SFÎNTUL IOAN EVANGHELISTUL ŞI SFÎNTUL FRANCISC
Muzeul Prado (820), Madrid, Spania.
Între 1594 şi 1604. 0,64×0,50.
Au fost restaurate chipurile, mîinile şi fondul. Foarte incert. Pare a fi mai degrabă o lucrare de atelier.
Ist.: Provine de la Muzeul Trinidad. Între 1884 şi 1902 a fost împrumutat spitalului Rosario din Madrid. De aici a fost vîndut sau sustras. A fost recuperat întîmplător.
Nr. 65, cat. 1908.

275. SFÎNTUL IOAN EVANGHELISTUL ŞI SFÎNTUL FRANCISC
Don Carlos Ruspoli, duce de Sueca, Florenţa, Italia.
Între 1604 şi 1614. 1,09×0,86. Semnat.
„Asemănător cu cel de la Prado, deşi mai valoros decît acesta".
Ist.: Provine de la palatul ducelui de Alcudia, de la Boadilla del Monte, Madrid.
Nr. 36, cat. 1908.

276. SFÎNTUL IOAN EVANGHELISTUL ŞI SFÎNTUL FRANCISC
Muzeul de Artă, Barcelona, Spania.
1,10×1,06.
Sánchez Cantón îl menţionează; Wethey şi Soehner îl consideră copie. Nu este menţionat de Cossío, dar Cambó l-a ajutat să-l vadă. (N. C. de J.).
Ist.: Lăsat prin testament de Cambó, 1964.

277. SFÎNTUL IOAN EVANGHELISTUL
Retablul principal, corpul inferior, lîngă retablul Epistolei; mănăstirea Santo Domingo el Antiguo.

Scanned with OKEN Scanner

Toledo, Spania.
Între 1577 și 1579. 2,05×0,78.
Nr. 229, cat. 1908.

278. SFÎNTUL IOAN EVANGHELISTUL
Muzeul Prado (2444), Madrid, Spania.
Între 1594 și 1604. 0,90×0,77.
Restaurat. Asemănător cu cel de la Muzeul El Greco, Toledo, deși modelul diferă.
Ist.: Donație a lui don César Cabañas, 1921.
Nr. 94, cat. 1908.

279. SFÎNTUL LAURENȚIU
Colegio de la Compañía, Monforte, Lugo, Spania.
1,19×1,02.
Cossío îl cunoștea, dar nu s-a găsit nimic scris de el despre acest tablou. A fost restaurat în 1925.
Ist.: După Wethey, a fost donat, pentru Colegio de la Compañía, de arhiepiscopul don Fernando de Castro.

280. SFÎNTUL LUDOVIC
Muzeul Luvru, Paris, Franța.
Între 1594 și 1604. 1,17×0,95.
Ist.: Provine de la L. Manzi, iar după aceea a intrat în posesia lui M. Glanzer.
Nr. 292. cat. 1908.

281. SFÎNTUL LUDOVIC
Casa El Greco, Toledo, Spania.
Între 1604 și 1614. 1,28×0,92.
„Este unul din cele mai reușite exemplare pentru a înțelege spiritualitatea identică a personajelor din ultima fază, căreia îi aparține".
Ist.: Provine de la o mănăstire din Guádix, Granada; lăsat prin testament de marchizul De la Vega Inclán.

282. SFÎNTUL MARTIN
National Gallery, Washington, S.U.A.
Între 1597 și 1599. 1,91×1,98. Semnat.
Ist.: Capela San José, Toledo, retablul lateral al Evangheliei. Achiziționat de M. Widener, Philadelphia, între 1906 și 1950.
Nr. 242, cat. 1908.

283. SFÎNTUL MARTIN
Ringling Museum, Sarasota, Florida, S.U.A.
Asemănător cu cel de la National Gallery din Washington, înainte la capela San José din Toledo. În acest exemplar apare, în spatele săracului, în stînga, un arbore, iar în dreapta, făcînd pandant cu el, un obelisc încununat de un glob. Caracterele sale ne fac să credem că este o lucrare de atelier. Nr. 159 în cat. *Exhibition of Spanish Art.* The New Gallery, London, 1895—1896.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Provine de la pictorul John S. Sargent, Londra, 1907; Robert Treat Paine II, Boston.
Nr. 345, cat. 1908.

284. SFÎNTUL MARTIN
Art Institute, Chicago, S.U.A.
1,10×0,63. Semnat.
Văzut. După Wethey, a cîştigat mult prin curăţare şi restaurare.
Ist.: Provine de la marchiza de Perinat, Madrid; Charles Deering, Chicago; dl. şi d-na Chauncey Mc Cormick, Chicago; donat lui Art Institute în 1946.

285. SFÎNTUL MARTIN
Colecţia Contini-Bonacossi, Florenţa, Italia.
Între 1604 şi 1614. 1,06×0,64.
N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea lui se bazează pe reproduceri şi pe opinii autorizate.
Ist.: Colecţii: pe piaţa din Madrid; după aceea, Ifigenia Syngros, Atena, 1907; Durand-Ruel, Paris.
Nr. 351, cat. 1908.

286. SFÎNTUL MARTIN
Loc necunoscut. (Înainte la Palatul Regal din Bucureşti, România).
Între 1594 şi 1604. 1,08×0,58.
Asemănător cu cel de la National Gallery din Washington, care provine de la capela San José, Toledo. N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea lui se bazează pe reproduceri şi opinii autorizate.
Ist.: Colecţia Bamberg, Messina; achiziţionat de Léo Bachelin pentru colecţia regelui Carol I.
Nr. 366, cat. 1908.

287. SFÎNTUL MARTIN
National Gallery, Washington, S.U.A.
Între 1604 şi 1614. 1,04×0,60.
Ist.: Provine de la Louis Manzi, Paris, 1907; donat lui National Gallery de Andrew Mellon.
Nr. 309, cat. 1908.

288. SFÎNTUL MAURICIU
Sălile capitulare, Escorial, Spania.
Între 1580 şi 1584. 4,44×3,20. Semnat.
Călugărul Sigüenza îl descrie în Sălile capitulare; călugărul Santos, în vechea biserică; călugărul Ximénez, Ponz, Ceán şi Quevedo, în capela Colegiului; Poleró şi Rotondo, în biserica veche. Nr. 485 în cat. lui Poleró.
Nr. 44, cat. 1908.

289. SFÎNTUL MAURICIU
Colecţia Boulos Ristelhueber, Paris, Franţa.
1,46×1,00.

Scanned with OKEN Scanner

290. SFÎNTUL MAURICIU
Muzeul de Artă din București, România.
Între 1604 și 1614 (ultima perioadă). 1,41×1,02. N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea lui se bazează pe reproduceri și opinii autorizate.
Ist.: Colecțiile: baronul Taylor; Ludovic Filip, deși nu apare în cat. *La Galerie Espagnole au Louvre* și nici la vînzarea colecției lui Ludovic Filip, în 1853. Achiziționat de regele Carol I, s-a aflat la Castelul Peleș din Sinaia.
Nr. 364, cat. 1908.

291. UN SFÎNT (SFÎNTUL MAURICIU?)
Colecția moștenitorilor lui sir W. van Horne, Montreal, Canada.
Între 1586 și 1594. 0,25×0,20.
Ist.: Colecția lui don Antonio Vives, Madrid, 1907.
Nr. 10, cat. 1908.

292. SFÎNTUL PAVEL
Muzeul Prado (814), Madrid, Spania.
Între 1594 și 1604. 0,70×0,56.
Bust în mărime naturală. Mîna stîngă pe o carte închisă.
Ist.: În 1686, la Alcazarul din Madrid; în 1694, în atelierul pictorilor de Curte. După 1734, la Retiro.
Nr. 69, cat. 1908.

293. SFÎNTUL PAVEL
Ringling Museum, Sarasota, Florida, S.U.A.
0,62×0,50.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine de la Galeriile López Cepero și Cañaveral, Sevilla; don Alberto Hencke, Sevilla, 1907.
Nr. 167, cat. 1908.

294. SFÎNTUL PAVEL
Colecția Contini-Bonacossi, Florența, Italia.
0,38×0,27.
Asemănător cu *Sfîntul Pavel* de la Muzeul Prado. N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea lui se bazează pe reproduceri și opinii autorizate.
Ist.: Achiziționat, din comerț, la Madrid de Ifigenia Syngros, 1907, care l-a ținut la Atena.
Nr. 352, cat. 1908.

295. SFÎNTUL PAVEL
City Art Museum, Saint Louis, Missouri, S.U.A.
0,70×0,53. Semnat.
Asemănător cu cel de la Muzeul El Greco, Toledo. N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea lui se bazează pe reproduceri și păreri autorizate.
Ist.: Provine de la don Jesús Lacuadra, Valencia; don Federico Vañó, Valencia; J. Horace Harding, New York; achiziționat de muzeu în 1936.
Nr. 274, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

296. SFÎNTUL PAVEL
Contele de Adanero; marchizul de Castro Serna, Madrid, Spania.
Între 1604 și 1614. 1,04×0,81.
Capul, spada și inscripția grecească de pe filă au fost repictate.
Asemănător cu cel de la Muzeul El Greco, Toledo.
Nr. 54 în *Catalogul Expoziției El Greco*, Madrid, 1902.
Nr. 98, cat. 1908.

297. SFÎNTUL PAVEL
Marchiza de Narros, San Sebastián, Spania.
1,18×0,95. Semnat.
Tatăl meu a văzut acest *Sfînt Pavel* cînd a fost adus de contele Del Real la Madrid. Din nefericire, n-a lăsat nimic scris despre el, dar îmi amintesc cît de mult l-a interesat, căci eu l-am însoțit cînd s-a dus să-l vadă. Perioada în care credea că ar fi putut fi pictat *Sfîntul Pavel* se apropia mai mult de data pe care o dă Soehner: după 1610, decît de cea dată de Wethey: între 1578 și 1580. (N.C. de J.).
Ist.: Provine de la biserica parohială de la Iraeta.

298. SFÎNTUL PAVEL
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
0,75×0,60.
Ist.: Provine de la biserica San Vicente Mártir, Toledo. Era așezat în cea de a doua capelă, retablul Evangheliei. Aticul retablului.
Nr. 262, cat. 1908.

299. LACRIMILE SFÎNTULUI PETRU
Fine Arts Gallery, San Diego, California, S.U.A.
Între 1584 și 1594. 1,22×1,02.
Asemănător cu cel de la Casa El Greco.
Ist.: Provine de la don José María Zavala, Vitoria; don Pedro și don Antonio Berástegui, Vitoria, 1929; Jacob Hirsch, New York, 1939.
Nr. 277, cat. 1908.

300. SFÎNTUL PETRU
Sacristia, Escorial, Madrid, Spania.
Între 1594 și 1604. 2,07×1,05.
Ist.: Călugărul Santos, călugărul Ximénez, Ponz și Ceán descriu acest tablou și pe *Sfîntul Ildefonso* în Sălile capitulare; Quevedo, Poleró și Rotondo, în sacristie. Nr. 96 în cat. lui Poleró. Trebuie să provină, ca și Sfîntul Ildefonso, de la biserica San Vicente din Toledo.
Nr. 43, cat. 1908.

301. SFÎNTUL PETRU
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1591 și 1592. 1,25×0,46.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Provine de la biserica parohială din Talavera la Vieja, Cáceres.
Văzut.

302. SFÎNTUL PETRU
Leo Mayer, Hollywood, California, S.U.A.
0,62×0,50.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine din Grupul de apostoli aparţinînd lui Hencke, Sevilla.
Nr. 166, cat. 1908.

303. LACRIMILE SFÎNTULUI PETRU
Stavros Niarchos, Paris, Franţa.
0,93×0,75.
Dacă acest tablou este cel de sub nr. 374 din cat. lui Cossío din 1908, atunci este vorba de cel ce a aparţinut lui don R. García, Madrid, şi lui don Gustavo Moreno, Madrid, 1907, şi a fost văzut de Cossío. Dacă este cel de sub nr. 316 din cat. din 1908, atunci este tabloul ce a aparţinut lui Ivan Stchoukine, Paris, 1908, şi pe care Cossío nu l-a văzut, deşi îl menţionează în cat. din 1908. Dimensiunile ambelor tablouri sînt identice cu ale aceluia aflat în posesia lui Stavros Niarchos. (N.C. de J.).

304. LACRIMILE SFÎNTULUI PETRU
Barnard Castle, Bowes Museum, Marea Britanie.
1,06×0,88. Semnat.
Nu este menţionat.
Ist.: Provine de la contesa de Quinto, vîndut la Paris, în 1862.

305. LACRIMILE SFÎNTULUI PETRU
Casa El Greco, Toledo, Spania.
Între 1594 şi 1604. 1,09×0,85. Semnat.
Ist.: Achiziţionat la Paris. Provine din colecţia d-lui Taladrid, Valladolid. Lăsat prin testament de Vega Inclán.
Nr. 264, cat. 1908.

306. LACRIMILE SFÎNTULUI PETRU
Loc necunoscut.
Între 1604 şi 1614. 1,00×0,79.
Asemănător cu cel de la Muzeul El Greco. Foarte refăcut şi deteriorat.
Nr. 24 în *Catalogul Expoziţiei El Greco*, Madrid, 1902, Văzut.
Ist.: În 1907 aparţinea lui don Felipe Sanghen, Madrid.
Nr. 129, cat. 1908.

307. LACRIMILE SFÎNTULUI PETRU
Phillips Memorial Gallery, Washington, S.U.A.
0,94×0,76.

Scanned with OKEN Scanner

Asemănător cu tabloul de la Muzeul El Greco, Toledo. N-a fost văzut.
Profesorul Wethey crede că trebuie să fie cel de sub nr. 15 din cat. lui Cossío din 1908, care era proprietatea lui don Guillermo de Guillén, Barcelona, în 1906, sau cel de sub nr. 316 al cat. lui Cossío și care, în 1907, aparținea lui Ivan Stchoukine, la Paris.
Ist.: Provine de la don Guillermo de Guillén García, Barcelona, 1907; Muzeul din Barcelona; Ignacio Zuloaga, Zumaya; Ivan Stchoukine, Paris; Heilbuth Collection, Copenhaga, 1920.

308. LACRIMILE SFÎNTULUI PETRU
Muzeul de Artă, Oslo, Norvegia.
1,02×0,80.
După Wethey, este cel de sub nr. 371 din cat. din 1908, întrucît dimensiunile sînt foarte asemănătoare. Dacă este acest tablou, el seamănă cu exemplarul de la Casa El Greco, Toledo.
Ist.: Dacă este, într-adevăr, cel de sub nr. 371, atunci a aparținut marchizei de Guad-el-Jelú, la care l-am văzut în 1914. (N.C. de J.).

309. LACRIMILE SFÎNTULUI PETRU
Aticul retablului lateral al Epistolei, biserica spitalului San Juan Bautista sau Talavera, Toledo, Spania.
1,02×0,84.
Asemănător cu cel de la Muzeul El Greco. Acest tablou se află acum în sălile amenajate în spital de ducesa de Lerma.
Nr. 245, cat. 1908.

310. LACRIMILE SFÎNTULUI PETRU
Sacristia catedralei San Pedro, Toledo, Spania.
Între 1594 și 1604. 1,00×0,96.
Astăzi în sacristia catedralei.
Nr. 226, cat. 1908.

311. LACRIMILE SFÎNTULUI PETRU
Museo del Cau Ferrat, Sitges, Barcelona, Spania.
1,10×0,88.
Asemănător cu cel de la Casa El Greco, Toledo.
N-a fost văzut de Cossío.
Ist.: Colecția lui don Pablo Bosch; don Santiago Rusiñol, Sitges.
Nr. 182, cat. 1908.

312. SFÎNTUL IACOB
Muzeul Santa Cruz, Toledo, Spania.
Între 1584 și 1594. 1,25×0,70.
Lipsit de valoare și cu caractere incerte. Probabil lucrare de atelier.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Provine din retablul sfintei Barbara, biserica San Nicolás, Toledo.
Nr. 225, cat. 1908.

313. SFÎNTUL SEBASTIAN

Loc necunoscut. Înainte la Palatul Regal din București, România.
Între 1594 și 1604. 0,89×0,68.
N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea lui se bazează pe reproduceri și opinii autorizate.
Ist.: Colecția contelui Bamberg, Messina; achiziționat de Léo Bachelin pentru colecția regelui Carol I.
Nr. 367, cat. 1908.

314. SFÎNTUL SEBASTIAN

Sala capitulară a catedralei din Palencia, Spania.
Între 1577 și 1582. 1,92×1,48. Semnat cu majuscule de mari dimensiuni.

Acest minunat tablou s-a aflat pînă acum cîțiva ani în sacristia catedralei, unde aproape că nu se vedea. Astăzi în Sala capitulară, în dreptul unei mari ferestre, și poate fi văzut perfect. Păcat că nu este curățat și rantoalat. (N.C. de J.).
Nr. 158, cat. 1908.

315. SFÎNTUL SEBASTIAN

Muzeul Prado, Madrid, Spania.
Între 1604 și 1614. 1,14×0,84. Semnat.

Ist.: Achiziționat, din comerț, la Madrid de marchizul de Casa Torres, care l-a vîndut marchizului De la Vega Inclán, iar acesta l-a revîndut marchizului de Casa Torres. Moștenit de fiica lui, marchiza de Casa Riera, în 1954, și donat tot de ea Muzeului Prado, în 1959.
Nr. 265, cat. 1908.

316. SFÎNTUL ANDREI ȘI SFÎNTUL FRANCISC

Muzeul Prado (2819), Madrid, Spania.
Semnat pe o filă, lîngă piciorul stîng. N-a fost văzut.

Ist.: Cat. de la Prado afirmă: „Acest tablou foarte frumos, foarte bine conservat, era total necunoscut pînă la război. A fost adus la Prado de Junta de Rechiziționare; aici a fost rantoalat. După terminarea războiului a figurat în expoziția tablourilor recuperate de Spania. Achiziționat pentru Real Monasterio de la Encarnación, în ianuarie 1942. Pînza nu provine din lucrările de artă aparținînd fundației regale. A fost adus, la 3 octombrie 1676, de maica Ana Augustina del Niño Jesús, fiica ducilor de Abrantes".

Scanned with OKEN Scanner

317. SFÎNTUL IOAN BOTEZĂTORUL ŞI SFÎNTUL IOAN EVANGHELISTUL
Transept, retablul Epistolei, biserica San Juan Bautista, Toledo, Spania.
Între 1584 şi 1604. 1,10×0,87. Semnat.
Nr. 249, cat. 1908.

318. SFÎNTUL PETRU ŞI SFÎNTUL PAVEL
D-na Chauncey McCormick, Chicago, S.U.A.
0,65×0,48.
Asemănător cu cel de la Muzeul din Stockholm şi care a aparţinut marchizei de Perinat. N-a fost văzut.
Ist.: Provine de la don Juan Antiga, Barcelona, 1907.
Nr. 19, cat. 1908.

319. SFÎNTUL PETRU ŞI SFÎNTUL PAVEL
Ermitaj, Leningrad, Uniunea Sovietică.
1,25×1,05.
Foarte asemănător cu cel de la Stockholm. N-a fost menţionat de Cossío în 1908.
Ist.: A aparţinut generalului Durnovo. Achiziţionat de muzeu în 1911.

320. SFÎNTUL PETRU ŞI SFÎNTUL PAVEL
Muzeul de Artă, Barcelona, Spania.
1,20×0,96.
Nu este menţionat.
Ist.: Colecţii: José Cañaveral, Madrid; Luis Plandiura, Barcelona, pînă în 1936.

321. SFÎNTUL PETRU ŞI SFÎNTUL PAVEL
Muzeul din Stockholm, Suedia.
Între 1595 şi 1604. 1,23×0,93.
Nr. 1 în *Catalogul Expoziţiei El Greco*, Madrid, 1902.
Ist.: Colecţii: Vicontesa de San Javier, Madrid; marchiza de Perinat, Madrid, 1907; achiziţionat de muzeu pe la 1936.
Nr. 120, cat. 1908.

322. SFÎNTA ECATERINA
Colecţia Rolf de Maré, Stockholm, Suedia.
0,98×0,74.
Semifigură; privirea spre cer; mîna stîngă la piept, iar cotul sprijinindu-se pe roată; în mîna dreaptă, o frunză de palmier. Aceasta, ca şi coroana de pe cap, să fie oare adăugate? Pare şters şi desfigurat din cauza repictărilor. Reprodus cu nr. 31 în *El Greco*, de Utrillo. N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea lui se bazează pe reproduceri şi opinii autorizate.
Ist.: Colecţii: negustorul de antichităţi Borondo, Madrid; Santiago Rusiñol, Sitges.
Nr. 184, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

323. SFÎNTA ECATERINA
Metropolitan Museum, New York, S.U.A.
0,57×0,48.
Nu este menţionat.
Ist.: Provine (după Wethey) de la don José Núñez de Prado, Madrid, 1915; Ricardo Madrazo, Madrid; d-na Evelyn St. George, Londra; dl. şi d-na Ralph Hines, New York, care l-au donat muzeului în 1954.

324. SFÎNTA ECATERINA
William A. Coolidge, Topsfield, Massachusetts, S.U.A.
0,90×0,61.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine de la marchizul de Alós, Barcelona, din 1907 pînă în 1936; dl. şi d-na Charles S. Payson, Manhasset, New York.
Nr. 17, cat. 1908.

325. MAGDALENA
Art Museum, Worcester, Massachusetts, S.U.A.
Între 1584 şi 1594. Semnat.
Ist.: Provine de la Colegio de los Ingleses, Valladolid; R. Langdon Douglas, Londra; achiziţionat de muzeu în 1922.
Nr. 275, cat. 1908.

326. MAGDALENA
Loc necunoscut.
Între 1594 şi 1604. 1,05×0,80.
Refăcut şi complet şters; i-a dispărut voalarea. Peisajul, o parte din cer, din chip, din mînă şi din braţul drept învederează autenticitate.
Ist.: A fost achiziţionat, din comerţ, la Madrid de don Cristóbal Ferriz, 1907. Colecţia Riviere, Barcelona.
Nr. 102, cat. 1908.

327. MAGDALENA
Museo del Cau Ferrat, Sitges, Barcelona, Spania.
1,07×0,96.
Asemănătoare cu *Magdalena* de la muzeul din Worcester, S.U.A., înainte în catedrala din Valladolid.
N-a fost văzut.
Ist.: Colecţii: Santiago Rusiñol, Sitges.
Nr. 183, cat. 1908.

328. MAGDALENA
Muzeul de Bele-Arte, Bilbao, Spania.
0,30×0,25. Pictură pe lemn.
Restaurat.
Ist.: Colecţii: don Antonio Cánovas del Castillo; don Laureano Jadó, Bilbao.
Nr. 34, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

329. MAGDALENA
Muzeul de Artă, Budapesta, Ungaria.
1,56×1,21.
N-a fost văzut.
Ist.: După profesorul Wethey, provine din colecţia I. Stchoukine, Paris; achiziţionat de von Nemes, care l-a donat muzeului în 1921.
Nr. 319, cat. 1908.

330. MAGDALENA
Colecţia Zuloaga, Zumaya, Spania.
0,63×0,54.
Asemănătoare cu cea de la Hispanic Society, New York. N-a fost văzut.
Ist.: Colecţii: López Cepero, Sevilla; don Julio Schmidt, Sevilla.
Nr. 332, cat. 1908.

331. MAGDALENA
Dr. William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas, S.U.A.
1,04×0,85.
Nu este cel de sub nr. 391 din cat. din 1908, cum sugerează Wethey. Cossío cunoştea această *Magdalenă* şi avea o fotografie, pe la 1930. Din nefericire, n-am găsit nimic scris despre ea, dar se ştie că o considera foarte interesantă. (N.C. de J.).
Ist.: Provine, după Wethey, de la dl. Martínez Lechón, Sevilla, 1929; dl. Gutiérrez, Sevilla; R. Ruiz, Madrid; achiziţionat de William Rockhill Nelson Gallery în 1930.

332. MAGDALENA
Hispanic Society of America, New York, S.U.A.
0,62×0,52.
În cat. din 1908, Cossío menţionează trei *Magdalene* de aceleaşi dimensiuni. Prima, sub nr. 305, n-a fost văzută de Cossío şi aparţinea d-lui E. Fischoff, Paris, în 1907; a doua, sub nr. 378, văzută de Cossío, aparţinea lui don A. Cabrejo, Madrid; a treia, sub nr. 383, pe care a văzut-o şi despre care spunea că este lipsită de valoare şi foarte incertă, se afla la Maison Gesnu, din Biarritz. Wethey dă cele trei numere: 378, 305 şi 383 din cat. lui Cossío pentru *Magdalena* de la Hispanic Society, precum şi proveniența celor trei *Magdalene* din cat. lui Cossío. Este deci greu de ştiut care dintre cele trei *Magdalene* este aceasta. (N.C. de J.).

333. MAGDALENA
D-na Louis Mayer Rabinowitz, Sands Point, New York. S.U.A.
1,55×1,21.
Nu este menţionat.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Provine de la dl. Ferrándiz, Madrid; Bousquet, Paris; Ignacio Zuloaga, Paris; Joseph Kerrigan, New York; Esther Kerrigan, New York, vîndut în 1942.

334. MAGDALENA
Moştenitorii lui don Luis Levison Arroyo, Madrid, Spania.
0,73×0,52.
Asemănătoare cu *Magdalena* de la Hispanic Society, New York. Semnătura, cu caractere latine, este foarte dubioasă. N-a fost văzut.
Ist.: Colecţia marchizului de Villamantilla de Perales, Palmar, Murcia, 1908.
Nr. 160, cat. 1908.

335. MAGDALENA
Colecţia Félix Valdés, Bilbao, Spania.
1,18×1,05. Semnată pe o foaie, în stînga.
După Wethey şi Soehner, din ultima perioadă. Nu este menţionată.

IV
PORTRETE

a) Prima serie

336. PORTRETUL UNUI TÎNĂR
Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.
0,87×0,59.
Atribuit. Italia, prima fază. Înainte de 1572? Engerth, în al cărui catalog figurează sub nr. 446, ne asigură că „sub numele Teoscopuli există două rînduri ininteligibile, dintre care primul ar putea fi citit Stephanus". După catalogul de la Kunsthistorisches Museum, atribuit şcolii florentine.
Nr. 6, cat. 1908.

337. GIULIO CLOVIO
Muzeul din Capodimonte, Neapole, Italia.
Între 1570 şi 1576, 0,56×0,86. Semnat.
Ist.: În inventarul Pinacotecii Farnese din Parma, făcut de Stefano Lolli în 1708, se spune la pag. 107: „Portret al lui don Giulio Clovio, cu barbă albă, care cu mîna dreaptă frunzăreşte o carte, ţinută în cea stîngă, şi care a fost miniată de Giulio Clovio". Acest portret apare şi în Inventarul colecţiilor lui Fulvio Orsini, făcut la 1600. În 1662 a fost trimis la Parma şi este menţionat şi în Inventarul colecţiilor farnesiene de la 1680. În 1758 a fost dus la Neapole, în al cărui Muzeu Naţional s-a aflat pînă acum cîţiva ani. (N.C. de J.).
Nr. 357, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

338. VICENTIO ANASTAGI
Frick Collection, New York, S.U.A.
Între 1570 și 1576. 1,88×1,26. Semnat cu majuscule. Etapa de tranziție din Italia în Spania. În 1959 a fost curățat și a fost ștearsă inscripția, precum și crucea de Malta ce se pare că a fost adăugată ulterior, după pictarea portretului. (N.C. de J.).
Ist.: Provine de la William Coningham, Londra, 1849; Ferrer, Londra, 1849; Henry Labouchere, lordul Taunton, Stoke, Marea Britanie, 1850—1900; achiziționat de Frick Collection, 1913.
Nr. 445, cat. 1908.

339. FEMEIA CU HAINĂ DE BLANA
D-na Maxwell MacDonald, Pollok House, Glasgow, Scoția, Marea Britanie.
Între 1575 și 1579. 0,62×0,51.
Etapa de tranziție din Italia în Spania.
Ist.: Nr. 259 în *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les Salles du Musée Royal au Louvre,* Paris, 1838. Nr. 81 în catalogul *Exhibition of Spanish Art,* The New Gallery, Londra, 1895—1896, cu atribuirea: *Portrait of the Artist's Daughter.* Nr. 77 în catalogul *Exhibition of the Works of Spanish Painters, at the Corporation of London,* Art Gallery, 1901.
Nr. 346, cat. 1908.

340. DON JUAN DE AUSTRIA
Casa El Greco, Toledo, Spania.
Între 1571 și 1577. 0,93×0,74.

341. UN ARHITECT
Muzeul din Copenhaga, Danemarca.
Între 1577 și 1579. 1,16×0,98. Semnat cu majuscule. Seamănă cu Antonio Covarrubias. Să fie oare tatăl său, Alonso de Covarrubias, arhitectul Alcazarului din Toledo?
În Muzeul din Copenhaga figurează ca portret probabil al filosofului Giovanni Battista Porta care a stat la Roma între 1570 și 1575. Este autorul lucrării *De humana physionomia,* 1586. Există un portret gravat al lui Porta în acest volum. (N.C. de J.).

342. PORTRETUL LUI POMPEYO LEONI
Loc necunoscut.
Între 1576 și 1582. 0,92×0,86.
„Este, fără îndoială, portretul cel mai valoros din prima lui perioadă spaniolă". Văzut.
Ist.: Colecții: Galerie Espagnole au Louvre, Paris, 1838; vînzarea colecției lui Ludovic Filip,1853, Londra; colecția Stirling, Keir, Scoția, de la 1853 la 1957; Rosenberg și Stiebel, New York, 1957—1958.
Nr. 340, cat. 1908.

Scanned with OKEN Scanner

343. CAVALERUL CU MÎNA LA PIEPT
Muzeul Prado (809), Madrid, Spania.
Între 1577 și 1584. 0,81×0,66. Semnat cu majuscule.
Ist.: Catalogul de la Prado afirmă: „Datorită marchizului de Hermosilla și d-lui Moreno Guerra s-a arătat că ar putea fi identificat cu membrul ordinului Santiago, Juan de Silva, marchiz de Montemayor și notar principal al orașului Toledo. În 1794, în vila ducelui Del Arco".
Nr. 72, cat. 1908.

344. UN MEDIC
(Don Rodrigo de la Fuente).
Muzeul Prado (807), Madrid, Spania.
Între 1577 și 1584. 0,93×0,82. Semnat pe fond, deasupra cărții. Probabil că acesta este primul tablou al lui El Greco în Muzeul Prado, căci trebuie să fie cel de sub nr. 396: *„Portrait d'homme avec un livre à la main"*, singurul care figurează în *Notice des tableaux exposés jusqu'à present dans le Musée Royal de Peinture au Prado*, Madrid, 1823. Sub nr. 141 putem citi: *„École du Greco. Portrait inconnu"*.
Ist.: În 1700 se afla la Alcazarul din Madrid; în 1794, în vila ducelui Del Arco.
Nr. 73, cat. 1908.

345. DOMNUL DIN FAMILIA LUI LEIVA
Museum of Fine Arts, Montreal, Canada.
Între 1577 și 1584. 0,87×0,69.
Este cel de al treilea portret pur spaniol. A suferit grave restaurări încă din Spania și apoi la Paris. Nu este semnat.
Ist.: Catedrala din Valladolid, unde a fost achiziționat în 1904 de dl. Parés, negustor de antichități din Madrid. În 1906 a fost cumpărat de sir William Van Horne, din Montreal, care mai tîrziu l-a donat muzeului.
Nr. 9, cat. 1908.

346. UN HIDALGO
Muzeul Prado (806), Madrid, Spania.
Între 1584 și 1594. 0,46×0,43. Semnat.
Ist.: După cat. Muzeului Prado din 1936, acest portret s-a aflat la Alcazarul din Madrid între 1686 și 1700.
Nr. 74, cat. 1908.

347. UN CAVALER NECUNOSCUT
D-na MacDonald-Maxwell, Pollock House, Glasgow, Scoția, Marea Britanie.
Între 1586 și 1604. 0,74×0,47.
Ist.: Nr. 258 în *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les Salles du Musée Royal au Louvre*, Paris, 1838. Achiziționat de sir W. Stirling cu ocazia vînzării colecției regelui Ludovic

Scanned with OKEN Scanner

Filip, 1853.
Nr. 347, cat. 1908.

348. UN CAVALER NECUNOSCUT
Muzeul Prado (813), Madrid, Spania.
Între 1584 și 1594. 0,66×0,55.
Ist.: În 1794 se afla în vila ducelui Del Arco.
Nr. 75, cat. 1908.

349. DUCELE DE BENAVENTE?
Muzeul Bonnat, Bayonne, Franța.
Între 1584 și 1594. 1,01×0,76.
Nr. 288, cat. 1908.

350. RODRIGO VÁZQUEZ
Muzeul Prado (808), Madrid, Spania.
Între 1594 și 1604. 0,62×0,42.
Nr. 76, cat. 1908.
Don Rodrigo Vázquez a fost președintele Consiliului Finanțelor și al Consiliului Castiliei. S-a născut la Ávila, pe la 1529, și a murit în locuința sa de la Carpio la 24 august 1599. A fost camerist principal și unul din judecătorii lui Antonio Pérez.
Ist.: În 1700, în Alcazarul din Madrid; în 1794, în vila ducelui Del Arco.

351. UN POET
Ermitaj, Leningrad, Uniunea Sovietică.
Între 1590 și 1600. 0,45×0,42.
Avea ca titlu: *Le poète Alonso de Zúñiga.* Atribuirea lui El Greco este îndoielnică.
N-a fost văzut.
Ist.: Provine din achizițiile făcute în 1814 și 1815 de Alexandru I, la Amsterdam, de la bancherul W. C. Coesvelt, care își cumpărase din Spania cea mai mare parte a tablourilor din colecția sa. Din 72 de tablouri achiziționate, 53 erau spaniole.
Nr. 368, cat. 1908.

b) A doua serie

352. CARDINALUL DON GASPAR DE QUIROGA
Loc necunoscut.
Între 1594 și 1604. 0,64×0,51.
Ist.: Provine de la mănăstirea Santa Ursula; Lafora, negustor de antichități, Madrid; marchizul De la Vega Inclán, Toledo: Beruete, Madrid, 1908; Julius Böhler, München, 1926; Camillo Castiglione, Viena; vîndut la Amsterdam, 1926; vîndut la Berlin, 1929.
Nr. 90, cat. 1908.

353. PORTRETUL UNUI BĂTRÎN
Metropolitan Museum, New York, S.U.A.
Între 1594 și 1604. 0,59×0,46.

Scanned with OKEN Scanner

În 1902 era semnat. În 1947 tabloul a fost curățat și a dispărut semnătura, despre care se spune că era falsă.
Ist.: Provine de la galeria marchizului de Heredia, unde trecea drept autoportret al pictorului. În 1892 a fost achiziționat de Beruete; vîndut în Statele Unite în 1902.
Nr. 89, cat. 1908.

354. CARDINALUL NIÑO DE GUEVARA
Metropolitan Museum, New York, S.U.A.
Între 1594 și 1604. 1,71×1,08. Semnat pe o foaie în locul cel mai vizibil.
Ist.: Provine probabil de la mănăstirea San Pablo Ermitaño, din Toledo. Probabil că în locul în care se află acum o copie, în fața mormîntului cardinalului, a atîrnat o admirabilă efigie pînă cînd a fost luată de familia Oñate, care stăpînea comitatul Añover de Tormes, de unde se trăgeau familia cardinalului și protectorii mănăstirii. De aici a ajuns în posesia d-lui Havemeyer, din New York, care l-a donat lui Metropolitan Museum.
Nr. 283, cat. 1908.

355. CARDINALUL NIÑO DE GUEVARA
Colecția Oskar Reinhardt, Wintertur, Elveția.
Între 1594 și 1604. 0,74×0,51.
Semifigură.
Ist.: Provine de la Puerto de Santa María, de unde a fost achiziționat de marchizul De la Vega Inclán, Madrid; Rodolph Kahn, Paris, 1907; A. Huntington, New York; von Nemes, Budapesta.
Nr. 307, cat. 1908.

356. FEMEIA CU FLOARE
Lordul Rothermere, Warick House, Londra, Marea Britanie.
Între 1594 și 1604. 0,50×0,42. Semnat.
Ist.: Generalul Meade; Archibald Stirling, Keir, Scoția, Marea Britanie. Achiziționat în 1957 de lordul Rothermere.
Nr. 339, cat. 1908.

357. O DOAMNĂ
Muzeul de Artă, Philadelphia, S.U.A.
Între 1594 și 1604. 0,40×0,32. Pictură pe lemn.
În *El Greco ou le Secret de Tolède*, de M. Barrès, 1924, p. 167, există o notă în care se spune: „Berteaux îmi scria: Îmi permiteți să vă comunic o erată care ar trebui dată la studiul meu? Am revăzut în iulie Toledo, împreună cu marchizul De la Vega. El mi-a mărturisit că emoționantul portret aparținînd bătrînei doamne n-a ajuns la Muzeul El Greco. L-a dat acum cîțiva ani ca pe ceva lipsit de impor-

tanță (chiar dacă informația dumneavoastră îi conferă o asemenea valoare). Iar acest portret, uzat, și el, de timp, unde-o fi zăcînd tăinuit acum?". (N.C. de J.).
Ist.: Provine din colecția Golfin din Valladolid; marchizul De la Vega Inclán, Toledo, care l-a vîndut în America; colecția Johnson, Philadelphia.
Nr. 269, cat. 1908.

358. JULIÁN ROMERO
Muzeul Prado (2445), Madrid, Spania.
Între 1594 și 1604. 2,07×1,27.
Don Francisco Javier Sánchez Cantón a avut amabilitatea de a-mi face cunoscut că: „din cartea și articolele marchizului de Montesa se deduce că *Julián Romero*, dacă nu este un portret făcut după modelul viu (Julián Romero a murit în decembrie 1577, în drum spre Flandra), atunci vrea să fie așa ceva, iar eu, în catalogul muzeului Prado din 1963, care va apare în cîteva săptămîni, așa îl dau, acceptînd că sfîntul este San Julián el Hospitalario, care avea dreptul la coroana Provenței". (N.C. de *U.*).
Ist.: Marchizul de Lugros, Alcalá la Real, Jaén; don Luis de Errazu, Paris.
Nr. 304, cat. 1908.

359. UN CAVALER CU BARBA ALBA
Muzeul Prado (810), Madrid, Spania.
Între 1604 și 1614. 0,64×0,51. Semnat în stînga, deasupra umărului.
Ist.: S-a aflat în vila ducelui Del Arco în 1794.
Nr. 78, cat. 1908.

360. UN TÎNĂR CAVALER
Muzeul Prado (811), Madrid, Spania.
Între 1604 și 1614. 0,55×0,49. Semnat pe fond, deasupra umărului stîng.
Ist.: S-a aflat în vila ducelui Del Arco în 1794.
Nr. 77, cat. 1908.

361. JERÓNIMO DE CEVALLOS
Muzeul Prado (812), Madrid, Spania.
Între 1604 și 1614. 0,64×0,54. Semnat cu inițialele D. T.
Identificarea se bazează pe o gravură a lui Pedro Ángel.
Ist.: În 1794 se afla în vila ducelui Del Arco.
Nr. 79, cat. 1908.

362. FAMILIA LUI EL GRECO?
Loc necunoscut. (Înainte în colecția reverendului Theodore Pitcairn, Bryn Athyn, Pennsylvania, S.U.A.
Pe la 1605. 1,00×1,77.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Provine de la Toledo. Vindut la Paris, în 1880 și 1886; achiziționat de Goyena, Sevilla; Escosura, Paris; colecția Widener, Philadelphia.
Nr. 384, cat. 1908.

363. UN PICTOR
Muzeul Provincial, Sevilla, Spania.
Între 1604 și 1614. 0,81×0,56. Semnat.
Ist.: Provine din colecția Infanților Spaniei, duci de Montpensier, la palatul San Telmo; nr. 153 în *Catalogul* din 1856. Același tablou figurează sub nr. 260: *Portrait du Greco*, 0,75×0,49 în *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, Paris, 1838. Acolo îl descrie Stirling în 1847 ca *Portretul unui pictor.*
Nr. 164, cat. 1908.

364. CLERICUL JUAN DE ÁVILA
Muzeul El Greco, Toledo, Spania.
Între 1594 și 1604. 0,75×0,61.
Ist.: Provine de la Muzeul Provincial.
Nr. 208, cat. 1908.

365. PORTRETUL SFÎNTULUI IGNAȚIU DE LOYOLA?
Dl. și d-na Converse M. Converse, Santa Barbara, California, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 0,74×0,57.
Ist.: Provine de la don Pablo Bosch, Madrid; Trotti et Cie., Paris, 1908; von Nemes, Budapesta, vîndut în 1913; Stephen von Auspitz. Viena, 1926; Bachstitz Galerie, Haga, 1937; Leo van den Bergh, Santa Barbara, California, între 1938 și 1955.
Nr. 324, cat. 1908.

366. GARCÍA IBÁÑEZ DE MUGICA
Capela cardinalului, Catedrala din Ávila, Spania.
Între 1604 și 1614. 1,00×0,94.
De mică valoare. Are multe crăpături. Pare făcut din memorie. Aparține aceluiași gen ca și *Sfîntul Ignațiu.* Tabloul a fost curățat și restaurat recent grație demersurilor făcute de doña Herminia Allanegui de Muguruza. (N.C. de J.).
Nr. 14, cat. 1908.

367. DON ANTONIO DE COVARRUBIAS
Muzeul Luvru, Paris.
Între 1604 și 1614. 0,68×0,56. Semnat.
Ist.: Provine de la don Pedro Salazar de Mendoza, 1629; Biblioteca Provincială, Toledo.
Nr. 191, cat. 1908.

368. DON ANTONIO DE COVARRUBIAS
Muzeul El Greco, Toledo.
Între 1594 și 1604. 0,65×0,52.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Muzeul Provincial, Toledo; Muzeul El Greco, Toledo.
Nr. 207, cat. 1908.

369. DOCTORUL PISA
Moştenitorii doctorului Marañón, Madrid, Spania.
Între 1604 şi 1614. 0,095×0,058. Pictură pe lemn. Miniatură.
Ist.: În *Beaterio* înfiinţat de dr. Pisa, Toledo; mănăstirea Benitas de la Purísima Concepción, Toledo; marchizul De la Vega Inclán, Toledo; Dr. G. Marañón, Madrid.
Văzut.

370. UN CĂLUGĂR TRINITARIAN
Muzeul Prado (2644), Madrid, Spania.
Între 1604 şi 1614. 0,35×0,26.
Ist.: Lăsat prin testament de don Pablo Bosch.
Nr. 93, cat. 1908.

371. FRAY FÉLIX HORTENSIO PARAVICINO
Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, S.U.A.
1609. 1,13×0,86. Semnat.
Acest tablou a fost fotografiat pentru prima oară pentru Cossío.
Ist.: Provine de la ducele Del Arco; don Francisco Javier de Muguiro, Madrid; achiziţionat pentru Museum of Fine Arts din Boston cu fondurile Fundaţiei Sweetster, 1904.
Nr. 278, cat. 1908.

372. FRAY FÉLIX HORTENSIO PARAVICINO
Marchizul de Casa Torres, Madrid, Spania.
Între 1604 şi 1609. 0,62×0,52. Cap.
Ist.: Colecţia Urzáiz, Sevilla; marchizul De la Vega Inclán, Toledo.
Nr. 95, cat. 1908.

373. PORTRETUL UNUI TRINITARIAN *CALZADO*
William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas, S.U.A.
Între 1604 şi 1614. 0,93×0,84. Semnat.
Ist.: Pînă în 1952 această pînză a aparţinut marchizului de la Torrecilla, Madrid. Din nefericire, acum cîţiva ani a fost scos din Spania.
Nr. 134, cat. 1908.

374. DON DIEGO DE COVARRUBIAS
Muzeul El Greco, Toledo.
Între 1604 şi 1614. 0,68×0,56. Semnat.
Marchizul De la Vega Inclán a achiziţionat portretul original, care provenea din Segovia şi de la marchizul de Lozoya, original care, foarte probabil, trebuie să-i fi servit lui El Greco pentru realizarea acestuia; căci, după cum s-a mai spus, este pro-

Scanned with OKEN Scanner

babil că n-a avut prilejul să-l cunoască pe acest om. Este vorba de o excelentă efigie a lui don Diego, după cîte se pare executată după model, cînd acesta avea 62 de ani, dacă este exactă inscripţia: *Etatis sue* (sic) *62* din partea de sus. Întrucît Covarrubias s-a născut în 1512, ar fi vorba deci de anul 1574, adică atunci cînd nu există nici un indiciu că El Greco se afla în Spania, nu se poate spune cu temei că portretul concordă exact cu acest model, începînd cu liniile generale şi dimensiunile figurii şi sfîrşind cu ultimele detalii, ci doar că-l copiază. Şi totuşi, el oferă cel mai mare interes prin aceea că putem urmări modul în care tehnica sa specială şi inconfundabila interpretare personală a trăsăturilor spirituale fac din portretul său o lucrare nouă, total diferită de cea care i-a servit de tipar şi de model şi nu numai de îndreptar. Stilul acestuia aminteşte într-o oarecare măsură de Alonso Sánchez Coello, care, chiar în 1574, realiza pictura pentru retablul de la Espinar, cu permisiunea lui don Diego de Covarrubias, episcop al Segoviei.
Ist.: Provine din colecţia lui don Pedro Salazar de Mendoza (1620); Biblioteca Provincială, Toledo.
Nr. 190, cat. 1908.

375. DON DIEGO DE COVARRUBIAS
Loc necunoscut. (Înainte în Muzeul El Greco, Toledo, Spania).
Între 1604 şi 1614. 0,33×0,27.
Cap. Foarte deteriorat şi se vede tot grundul roşiatic. De mică valoare din punctul de vedere al expresiei.
Ist.: Provine de la Muzeul Provincial.
Nr. 209, cat. 1908.

376. CANONICUL BOSIO
Loc necunoscut. (Înainte la Castelul Peleş din Sinaia, România).
Între 1604 şi 1614. 1,16×0,86.
Cunoscut înainte drept Diego Covarrubias. N-a fost văzut de Cossío, dar aprecierea lui se bazează pe fotografii şi opinii autorizate.
Ist.: Contesa de Quinto, vîndut în 1862, Paris; Alphonse Oudry, vîndut în 1869, Paris; contele Félix Bamberg, Messina, între 1869 şi 1879. Achiziţionat de Bachelin pentru colecţia lui Carol I.
Nr. 359, cat. 1908.

377. CARDINALUL TAVERA
Spitalul San Juan Bautista sau Tavera, Toledo, Spania.
Între 1609 şi 1614. 1,03×0,82.
Era semnat, dar nu se mai vede semnătura. Se afla în prezbiteriul bisericii, în retablul Epistolei. Acum

Scanned with OKEN Scanner

se află în sălile spitalului amenajate de ducesa văduvă a lui Lerma. Foarte restaurat. (N.C. de J.).
Nr. 247, cat. 1908.

378. PORTRETUL UNUI CAVALER
Hispanic Society of America, New York, S.U.A.
0,101×0,058.
Miniatură. Cossío l-a văzut, dar n-a lăsat nimic scris despre el.

379. PORTRETUL UNEI FEMEI
Hispanic Society of America, New York, S.U.A.
0,101×0,058.
Miniatură. Cossío a văzut-o, dar n-a lăsat nimic scris despre ea.

380. PORTRETUL UNEI FEMEI
Colecția Julio Muñoz, Barcelona, Spania.
0,58×0,43.
Hîrtie.
Nu este menționat.

V
ALTE TEME

381. CONCERT DE ÎNGERI
Galeria Națională de Pictură, Atena, Grecia.
Între 1604 și 1614. 1,12×2,05.
Jumătatea de sus a *Apocalipsei*, care se află în prezent la Metropolitan Museum din New York.
Ist.: A aparținut marchizului de Castro Serna, Madrid: vicontele de Roda, Madrid; von Nemes, Budapesta; expus la Alte Pinakothek din München; achiziționat de Galeria din Atena în 1931.
Nr. 387, cat. 1908.

382. GRUP DE ÎNGERI
Moștenitorii doctorului Marañón, Madrid, Spania.
Între 1604 și 1614. 0,80×0,63.
Sînt trei capete și o parte din busturi.
Ist.: Colecții: don Plácido Francés; marchizul De la Vega Inclán, care l-a dăruit doctorului Marañón.
Nr. 266, cat. 1908.

383. VEDERE ȘI PLANUL ORAȘULUI TOLEDO
Muzeul El Greco, Toledo, Spania.
Între 1604 și 1614. 1,35×2,28.
Nr. 205, cat. 1908.

384. PEISAJ DIN TOLEDO
Metropolitan Museum, New York, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 1,21×1,09. Semnat.
Ponz și Céan menționează un *peisaj din Toledo* în fața nișei pentru icoane din capela Copacavana, biserica din Recoletos.

Scanned with OKEN Scanner

Ist.: Provine de la contesele de Añover și de Castañeda; d-na H.B. Havemeyer, New York.
Nr. 83, cat. 1908.

385. LAOCOON
National Gallery, Washington, S.U.A.
Între 1604 și 1614.
În primul *Inventar* al bunurilor lui El Greco apar un *Laocoon* mare și doi de mici dimensiuni; în cel de al doilea, trei *Laocooni* mari.
Ist.: Catalogul tablourilor și sculpturilor aparținînd Galeriei Serenisimilor Seniori Infanți ai Spaniei, Duci de Montpensier, Sevilla, 1866, nr. 520; apare în Inventarul din 1686; Inventarul de la La Granja din 1791; ducii de Montpensier, Sevilla, 1866; don Antonio de Orleans, Sanlúcar de Barrameda, 1906; Alte Pinakothek, München, împrumutat între 1910—1913; E. Fischer, Charlottenburg; prințul Pavel al Iugoslaviei; National Gallery, Londra, 1910; colecția Kress, New York. Donat lui National Gallery din Washington în 1945.
Nr. 162, cat. 1908.

386. ALEGORIE A VIEȚII ÎN SIHASTRIE A MONARHILOR DIN ORDINUL CAMALDULA
Museo de Valencia de don Juan, Madrid, Spania.
Între 1594 și 1604? 1,24×0,90.
Pădure cu schituri. De o parte și de alta, în prim plan, sfîntul Benedict și sfîntul Romualdo, iar între ei, o consolă cu un imn conținînd aluzii în latină.
Nr. 118, cat. 1908.

387. ÎNMORMÎNTAREA CONTELUI DE ORGAZ.
Biserica Santo Tomé, Toledo, Spania.
Între 1586 și 1588. 4,80×3,60. Semnat.
Atestat documentar.
Nr. 260, cat. 1908.

388. ÎNMORMÎNTAREA CONTELUI DE ORGAZ
Muzeul Prado (830), Madrid, Spania.
1,89×2,47.
Partea de jos. Ultima perioadă. Atribuit. Este realizat, probabil, de Jorge Manuel și retușat de El Greco. În cat. Muzeului Prado este considerat o copie executată de Jorge Manuel.
Nr. 58, cat. 1908.

389. VISUL LUI FILIP AL II-LEA
Sălile capitulare, Escorial, Madrid, Spania.
Între 1594 și 1604. 1,40×1,10. Semnat.
Mai este numit și *Gloria lui Filip al II-lea, Adorarea numelui lui Isus, Alegoria Sfintei Alianțe.*
Diferența de aproape douăzeci de ani care există între data stabilită de Cossío acestui tablou și cea dată de toți ceilalți critici n-a fost modificată de

Scanned with OKEN Scanner

Cossío cînd şi-a revizuit lucrarea pentru ediţia a doua. El afirmă: „După părerea mea, şi o fac cu tot respectul şi rezerva cuvenite, tabloul numit *Visul lui Filip al II-lea* ar fi mai bine clasificat cu douăzeci de ani în urma *Sfîntului Mauriciu* (între 1580 şi 1584). Aşa mă fac să cred, cum am mai spus, concepţia lui şi, în bună măsură, factura lui".
Ist.: Călugărul Santos îl descrie în sacristia Panteonului; Palomino, „în capela mică a Maicii Domnului, situată în faţa sacristiei bisericii"; călugărul Ximénez, Ponz şi Rotondo, în sacristie. Nr. 62 în cat. lui Poleró.
Nr. 45, cat. 1908.

390. VISUL LUI FILIP AL II-LEA.
National Gallery, Londra, Marea Britanie.
Între 1594 şi 1604. 0,58×0,35. Pictură pe lemn. Semnat cu majuscule greceşti.
Mai este numit: *Adorarea numelui lui Isus, Alegoria Sfintei Alianţe.* „Replică după tabloul de la Escorial. Au dispărut unele personaje întrucît tabloul este de dimensiuni mai reduse. Are o execuţie mai degrabă schiţată şi oarecum sigură, ce înveder eză cu o mai mare intensitate, şi mai puţin contopite decît în original, galbenurile, carminurile şi negrurile, dar, mai ales, se detaşează, viguros şi straniu, punîndu-i în valoare originalitatea, *turnerienele* pete portocalii."
Ist.: Nr. 173 în cat. *Exhibition of Spanish Art,* The New Gallery, Londra, 1895—1896, cu titlul *Philip II adoring the Sacred Cypher in Heaven.* În *Notice des Tableaux de la Galerie espagnole dans les Salles du Musée Royal au Louvre,* Paris, 1838, figurează astfel: „256. *Judecata de apoi.* Se disting în acest tablou Carol Quintul, Francisc I, Papa, Dogele Veneţiei şi cîteva personaje celebre din această epocă". Achiziţionat de sir Stirling cu ocazia vînzării colecţiei regelui Ludovic Filip, 1853; moştenit de căpitanul Archibald Stirling, Keir, Scoţia. Achiziţionat de National Gallery în 1955.
Nr. 337, cat. 1908.

391. SCENĂ DE GEN
Muzeul din Capodimonte, Neapole, Italia.
Între 1571 şi 1576. 0,59×0,51.
„Băiat suflînd într-o luminare". *Inventarul Pinacotecii Farnese* din Parma, făcut de Stefano Lolli în 1708, p. 6, menţionează: „Tablou fără ramă, înalt de un braţ şi două degete şi jumătate, lat de unsprezece degete. Noapte, cu semifigura unui tînăr care suflă pentru a aprinde o lumînare, de Giulio Clovio. Nr. 161". Pare a fi o schiţă, dacă nu un studiu pentru tabloul pe care l-am văzut la Paris, în

Scanned with OKEN Scanner

casa d-lui Christian Cherfils. După Wethey, în *Inventarul Pinacotecii* din 1662, la Palazzo del Giardino din Parma, apare ca fiind realizat de „mîna lui El Greco"; în 1802, la Galeria Francavilla, din Neapole, ca lucrare a lui Gherardo della Notte (Honthorst).
Ist.: Pînă de curînd se afla la Galeria Națională din Neapole. (N.C. de J.).
Nr. 356, cat. 1908.

392. SCENĂ DE GEN
Colecție particulară.
Între 1571 și 1576. 0,66×0,88.
Ist.: Provine de la dl. Feret, Paris; dl. Christian Cherfils, Paris; James Simon, Berlin; dl. Mark Oliver, Edgerton Crofts, Jedburgh, Scoția, Marea Britanie.
Nr. 296, cat. 1908.

393. SCENĂ DE GEN
Contele de Harewood, Londra, Marea Britanie.
0,65×0,90. Semnat.
Pare deja lucrare spaniolă.
Ist.: Provine de la S.L. Bensusan, Londra, 1907.
Nr. 343, cat. 1908.

394. SCENĂ DE GEN
Loc necunoscut.
Între 1584 și 1594. 0,66×0,92.
Replică după exemplarele aparținînd lui Mark Oliver (Scoția) și lordului Harewood, Londra. Restaurat. Pe spate are această notă: „S. Marin 2 de la Real Mu... S.M. lo...ro 1853 ziua 21 Mai 1853 S. Marin".
Ist.: Provine din provincia Toledo; don Rafael García, Madrid; don Luis Navas, Madrid, 1907; Reinhardt Galleries, New York, 1930.
Nr. 116, cat. 1908.

395. SCENĂ DE GEN
Colecție particulară, Washington, S.U.A.
Între 1604 și 1614. 0,65×0,93.
Replică după tablourile aparținînd lordului Harewood și lui Mark Oliver. Slab ca factură și fără modeleu.
Ist.: Provine de la don Mariano Hernández, 1907; doña Mercedes Hernando de Anchoriz, între 1913 și 1924; don Adriano del Valle, Madrid, între 1924 și 1958.
Nr. 105, cat. 1908.

396. SCENĂ DE GEN
Seminarul Mic, Granada, Spania.
0,82×0,59.
„Suflatul în lumînare". Soehner afirmă: „copie". Nu este menționat.

Scanned with OKEN Scanner

397. SCENĂ DE GEN.
D-na Charles S. Payson, Manhasset, New York, S.U.A.
0,61×0,51. Semnat, deşi o parte din semnătură a dispărut.
Tînăr suflînd pentru a aprinde o lumînare. S-ar putea să fie cel care, atribuit lui Jacopo Bassano, figurează sub nr. 33 în cat. fostei Galerii Manfrin, din Veneţia, judecînd după descrierea ce i se face: „Semifigura unui tînăr de la ţară care suflă într-un tăciune pentru a-l reaprinde...“ (N.C. de J.).
Nu este menţionat.
Ist.: După Wethey, provine dintr-o colecţie particulară din Germania; dr. A.C. von Frey, Paris şi Viena (după Waterhouse); Gaspari, München.

VI
ALTE PROCEDEE

a) Desene

398. RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE MĂSLINILOR
Loc necunoscut. Descoperit de José Moreno Villa în Institutul Jovellanos din Gijón şi publicat în 1926 în *Dibujos del Instituto de Jovellanos.*
Cunoscut după o fotografie.
0,27×0,34.

399. SFÎNTUL IOAN EVANGHELISTUL
Biblioteca Naţională, Madrid.
Nr. 498, cat. 1908. 0,25×0,15.

b) Sculptură

Illescas, Toledo, spitalul Caridad, retablu.
Acroterele frontului, lîngă retablul Epistolei, *Statuia Speranţei.*
Lîngă retablul Evangheliei,
Statuia Credinţei.
Între 1603 şi 1605, în mărime naturală.
Prezbiteriu, retablul Epistolei,
Statuia lui Isaia.
Retablul Evangheliei,
Statuia lui Simion.
Între 1603 şi 1605, în mărime naturală. Aceste patru statui au fost distruse în 1936.

Toledo, Santo Domingo el Antiguo.
Deasupra frontonului aticului, lîngă retablul Evangheliei,
Statuia Credinţei.
În centru,
Statuia Milosteniei.

Scanned with OKEN Scanner

Lîngă retablul Epistolei,
Statuia Speranței.
Pe antablament, lîngă retablul Evangheliei,
Statuia unui proroc.
Pe timpanul frontonului,
Doi copii ținînd un medalion cu Sfînta Față.
Prima perioadă, 1577. Toate în mărime mai mare decît cea naturală.
Toledo, catedrala, sacristia.
Grupul: Maica Domnului și patru îngeri aruncînd sfîntului Ildefonso felonul.
Între 1585 și 1587. 0,85×1,25, altorelief, aproape independent.

Toledo, spitalul Tavera, biserica, retablu, corpul inferior, nișa din retablul Epistolei,
Statuia Sfîntului Pavel.
Nișa din retablul Evangheliei,
Statuia Sfîntului Petru.
Corpul superior, nișa din retablul Epistolei,
Statuia Sfîntului Matei.
Nișa din retablul Evangheliei,
Statuia Sfîntului Iacob.
Pe antablamentul corpului superior, în centru,
Statuia lui Isus răstignit.
Lîngă retablul Epistolei,
Statuia Sfîntului Ioan.
Statuia Sfîntului Toma.
Lîngă retablul Evangheliei,
Statuia Maicii Domnului.
Statuia Sfîntului Andrei.
Ultima perioadă, între 1609 și 1614, în mărime mai mare decît cea naturală, probabil că n-au fost terminate.

Madrid, colecția Marañón,
Maica Domnului.
A doua perioadă, între 1594 și 1604? Desenul capului și al gîtului, linia mîinilor, a bustului și a torsului, ca și canonul de zece capete, trădează mîna lui El Greco. Este interesant acest amănunt, ca o pistă pentru a descoperi alte exemplare analoage, care, fără îndoială, trebuie să se găsească la Toledo și în regiunea castiliană. Achiziționat, din comerț, la Toledo, de marchizul De la Vega Inclán, care l-a dăruit doctorului Marañón.

Loc necunoscut.
Decorație de lemn pentru „Batjocorirea".
Între 1585 și 1587.
Cadru sculptat și decorație pentru „Înmormîntarea contelui de Orgaz".
Între 1586 și 1588.

Scanned with OKEN Scanner

Retablul de la Colegiul Doñei Maria de Aragón.
Între 1596 și 1600.
Mormîntul lui don Gedeon de Hinojosa.
Mormîntul Doñei Catalina Velasco.
Între 1604 și 1614? Illescas, mănăstirea San Francisco, marmură.

c) Arhitectură

Illescas, Toledo.
Retablu.
Sfîrșitul celei de a doua perioade, 1603—1605.
Retablul lateral al Epistolei.
Retablul lateral al Evangheliei.

Toledo, Santo Domingo el Antiguo.
Retablu
Prima perioadă, 1577.
Retablul lateral al Epistolei.
Retablul lateral al Evangheliei.

Toledo, capela San José.
Retablu
Perioada a doua, 1597—1599.
Retablul lateral al Epistolei.
Retablul lateral al Evangheliei.

Toledo, spitalul Tavera.
Retablu
Ultima perioadă, 1609—1614.
Retablul lateral al Epistolei.
Retablul lateral al Evangheliei.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Avertisment. Nu sînt cuprinse în bibliografie lucrările în care este menționat El Greco: istorii, dicționare, note de călătorie, ghiduri, cataloage etc., marea lor majoritate nefăcînd acest lucru decît în treacăt și repetînd doar sau dînd extrase — adesea în mod eronat — din altele anterioare. Sînt incluse: 1. Izvoare vechi și moderne, care ne oferă date de primă mînă; 2. Studiile speciale de cel mai mare interes publicate în reviste și periodice, chiar dacă nu prezintă toate aceeași importanță; 3. Unele dn cărțile, cu un caracter foarte diferit, care conțin fie știri și rezumate asupra vieții și lucrărilor pictorului, fie aprecieri prețioase și noi puncte de vedere referitoare la arta sa.

ALCÁNTARA, FRANCISCO, *El precursor de Velázquez,* în *La Justicia,* Madrid, nr. 94 și 95, 1888. O apreciere, în sensul indicat de titlu, cu privire la principalele tablouri ale lui El. Greco.

I. *Ante las obras del Greco.* II. *El Greco y sus obras.* III. *El Greco, pintor cristiano.* În *El Imparcial,* Madrid, 29 și 31 mai și 5 iunie 1902. Studiu despre arta lui El Greco cu ocazia Expoziției organizate cu lucrările sale.

ARSLAN, WART, *I. Bassani,* 1931; *Enciclopedia universale dell'arte,* 1958.

ARTEAGA, Dª. FELIX DE. *Obras posthumas divinas y humanas...* Madrid. De Carlos Sánchez. Anul 1641. Patru sonete, dedicate: „Mormîntului din piatră pe care l-a făcut El Greco la Toledo pentru Regina Margarita"; „Aceluiași Grec, un fel de portret făcut Artistului", „Fulgerului ce-a pătruns în odaia pictorului"; „Mormîntului făcut de același pictor care era Grecul din Toledo". În primul și în ultimul se afirmă în mod explicit că El Greco era din Creta.

Scanned with OKEN Scanner

BACHELIN, L., *Tableaux anciens de la Galerie de Charles I, Roi de Roumanie.* Catalogue raisonné, avec 76 heliogravures de M. Braun, Clement et Cie., Paris, 1898. Observații critice cu privire la cele nouă tablouri ale lui El Greco existente în Galerie; 3 reproduceri.

BAROJA, PIO, *Cuadros del Greco,* în *El Globo,* Madrid, iulie 1900. „I. *Los retratos del Museo del Prado.* II. *Asuntos religiosos del Museo del Prado.* III. *Tierra Castellana. En Santo Tomé.*" Impresii.

BARRÈS, M., *Le Greco ou le secret de Tolède,* 1912.

BERUETE, A. DE, *Velázquez,* Paris, 1898. Aprecieri și relația lui Velázquez cu El Greco. Traducerea engleză: *Velázquez* by A. de Beruete with 94 plates. Methuen and Co., Londra, 1906.

Βιχελας, Δ, Δομηνικος Θεοτοκοπουλος. În Εικονογραφημένη Εστια, Atena, nr. 10, 13 martie, 1894. Restabilește adevăratul nume al pictorului, denaturat de autorii italieni și greci, în lucrările lor, și crede a fi primul care a citit în tablourile sale cuvîntul „cretan".

BODENHAUSEN, DR. EBERHARD FREIHERR VON ...*R.A.M. Stevenson. Velázquez, übersetz und eingeleitet von...* München, 1904, Bruckmann. În Introducerea sa, la paginile 23—26 face o comparație între Velázquez și El Greco, analizînd influența exercitată asupra lui de către acesta din urmă, dar comparația este limitată numai la tablourile lor în care este reprezentată *Încoronarea Fecioarei.*

BOHEN, MAX VON... *El Greco,* Separat-Abdruch aus *Das Museum.* X. 10, Stuttgart, 1905. O critică excelentă a personalității pictorului. În ceea ce privește datele, el îl urmează pe Justi.

BORROW, GEORGE, *The Bible in Spain.*

BUSUIOCEANU, AL., *Les tableaux du Greco de la collection royale de Roumanie,* 1937, Bruxelles.

Και παλιν περι Θεοτοχόπονλου. În Ειχονογραφημενη Εστια. Atena, nr. 15, 22 mai, 1894. Informații despre tablouri și opinii ale unor autori despre El Greco.

BUTRÓN, D. JUAN, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura,* Madrid, 1626. Pentru prima oară numele lui El Greco este inclus în informațiile biografice referitoare la alți pictori.

BYRON, ROBERT, *El Greco: The Epilogue to Byzantine Culture.* În *The Burlington Magazine,* 1929. *The Birth of Western Painting,* 1930.

CAMÓN AZNAR, JOSÉ, *Dominico Greco,* 1950—1970.

Scanned with OKEN Scanner

CARDUCHO, VICENTE, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633. Ediția a II-a, Madrid, 1865. Motivele pentru care Consiliul Fiscal a dat sentința în favoarea picturii în procesul dintre perceptorul din Illescas și El Greco.

CASELLAS, R., *La estatua del Greco por Reynés*, în *La Vanguardia*, Barcelona, 30 august 1898. O scurtă prezentare și aprecieri.

CASSOU, JEAN, *El Greco*, 1931.

CEÁN BERMÚDEZ, D. JUAN AGUSTÍN, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800. Prezentări de vieți și opere. Rectificări aduse lui Palomino. Noi date de arhivă. Prima schiță de Catalog. A fost foarte folosit de autorii de după ei.

COLE, TIMOTHY, *Old Spanish Masters. II. Portrait of the daughter of El Greco*, în *The Century Illustrated Monthly Magazine*, Londra, nr. 4, februarie, 1902. Descrierea amintitului tablou (reproducerea 108) cu o gravură în lemn făcută după el. În nr. 3, ianuarie 1903, reproduce, fără legendă, *Pictorul* de la Muzeul din Sevilla (planșa 125).

COOK, CAPITAIN S. S., *Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31 and 32...* Vol. II, Londra. Th. and W. Boone MDCCCXXXIV. Una dintre cele mai bune prezentări, îndeosebi pentru aprecierea judicioasă a lui El Greco.

COSSÍO, M. B., *La pintura española*, în *La Enciclopedia popular ilustrada de Ciencias y Artes*, de F. Gillman, Madrid, Gras et Cie, 1886. Scurtă prezentare. Importanța lui El Greco în cadrul picturii spaniole.

Preparación para el estudio del arte en Toledo, în *Boletín de la Institución libre de enseñanza*, Madrid, 1897, nr. 442. O prezentare cu privire la importanța lui El Greco pentru istoria picturii și pentru Toledo.

Documentos inéditos para la historia del arte español. El autógrafo del Greco, în *La Lectura*, Madrid, nr. 50, februarie, 1905. Sînt publicate trei cereri: două ale lui El Greco, una scrisă în întregime de pictor (singurul lui text autograf cunoscut), iar a treia, de Jorge Manuel. Analiza tabloului *Înălțarea Fecioarei*, de la biserica San Vicente, din Toledo (planșa 61), la care ele se referă.

Más documentos inéditos para la historia del arte español. La Casa Ayuntamiento de Toledo, în *La Lectura*, Madrid, nr. 53, mai, 1905. Documentele dovedesc că această clădire n-a fost opera lui El Greco, ci a lui Juan de Herrera, și că Jorge Manuel a condus doar lucrările.

Scanned with OKEN Scanner

Dominico Theotocopuli, The Dolpin Book Shop, Oxford, 1955.

CHATZIDAKIS, M., D., *Theotocopoulos și cultura cretană* (în limba greacă), Kretica Chronika, 1950.

Diccionario enciclopédico hispano-americano, Barcelona, Montaner și Simón, vol. XX, 1907. Articolul *Theotocopuli o Theotocopulo (Domingo)*. Prezentare biografică, urmîndu-l în special pe Madrazo.

DICK, STEWART, *The Heart of Spain. An artist's impressions of Toledo*, T. N. Foulis, Londra, 1907. Capitolul al VII-lea este dedicat lui El Greco. O excelentă critică despre pictor, făcută dintr-o perspectivă modernă, și compararea lui cu Velázquez. 4 ilustrații.

DOMENECH, RAFAEL, *Arte español moderno. Pintura*. Anexa III, în traducerea spaniolă a lui Apolo, de Salomon Reinach. Îi acordă lui El Greco importanța ce i se cuvine. Biografie, critică, observații personale. 6 ilustrații de mici dimensiuni.

Alrededor del Mundo. El Wagner de la pintura. El Greco: su vida y sus obras, Madrid, 5 iunie, 1902. Scurtă prezentare a vieții, stilului și tablourilor lui El Greco. 4 ilustrații.

DVORAK, M., *Über Greco und den Manierismus*. J.f.K., 1921.

ENE, *Exposición de obras del Greco*, în *Blanco y Negro*, Madrid, 7 iunie, 1902, nr. 579. O prezentare foarte scurtă, protestînd împotriva nebuniei și a celor *două maniere* care i se atribuie lui El Greco. 2 ilustrații.

FORADADA Y CASTAN, D. JOSÉ, *Datos biográficos desconocidos o mal apreciados, acerca del célebre pintor Dominico Theotocópoli*, în *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1876, nr. 8 și 9. Publică pentru prima oară actul de deces al lui El Greco.

FORD, RICHARD, *Guia de Murrey*.

GAUTIER, THEOPHILE, *Voyages en Espagne* (1840), Paris, 1878. Impresii și aprecieri foarte judicioase.

GEROLA, GIUSEPPE, *I Bassani*, 1910.

GÓNGORA, D. LUIS DE, *Todas las obras de...* Madrid, 1633. Un sonet: „Mormîntul făcut de Dominico Greco, excelent pictor". Anexa 7.

GRAU, DELGARO, J., *Notas de viaje*, în *La Vanguardia*, Barcelona, iunie, 1900. Impresii.

GUILLÉN, GARCÍA, D.G.J., *Dominico Theotocópuli* (El Greco), în *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica barcelonesa*, Barcelona, 1899, nr. 13 și 14. Un articol cu o privire de ansamblu, urmîndu-l pe Madrazo, și un catalog, urmîndu-l pe Ceán, cu foarte puține adăugiri.

Scanned with OKEN Scanner

GUINARD, PAUL, *El Greco*, Skira, 1956.
JIMÉNEZ, NATALIA COSSÍO DE, *El Greco. Notes on his Birthplace, Education and Family.* The Dolphin Book Shop, Oxford, 1949. *Don Juan de Austria, un portret probabil al lui El Greco*, în *Gazette des Beaux Arts*, p. 241—246, noiembrie, 1957.
JUSTI, CARL, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888. Zweite neubearbeitete Auflage, 1903. Face cunoscut pentru prima oară faptul că El Greco își semna tablourile „Cretan". Amănunte originale despre epoca și tablourile italiene ale pictorului.

Domenico Theotocopuli von Kreta. În *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Leipzig, Anul VIII, 1897, nr. 8 și 11; Anul IX, 1898, nr. 9. Excelent studiu despre El Greco. Noi investigații originale privind epoca și lucrările italiene ale pictorului. Folosește toate sursele cu grija și corectitudinea care îl caracterizează pe doctul profesor. Incomplet; ajunge pînă la perioada *Sfîntului Mauriciu.*
KEHRER, HUGO, *Die Kunst des Grecos*, 1914—1930.
KELEMEN, PAL, *El Greco Revisited, Candia, Venice and Toledo*, New York, 1916.
KIROU, A., *El Greco*, Atena, 1932.
Κωνσταντοπουλος, Κ. Ο., Δομηνικος Θεοτοκοπουλος ε Ιταλια. În Αρμονια. Atena, nr. 3, martie 1900. Extrase din articolele lui Justi, cu o anexă originală despre originea bizantină a numelui și a familiei.
LAFOND, PAUL, *La colection de D. Pablo Bosch à Madrid*, în *Les Arts*, Paris, octombrie, 1903, nr. 22. Scurtă prezentare, 3 ilustrații.

Domenikos Theotokopuli dit le Greco, în *Les Arts*, Paris, nr. 58, octombrie 1906. Număr consacrat în întregime pictorului. Date biografice și o analiză a principalelor sale lucrări. În ciuda unor erori de amănunt (de exemplu: continuă să-l considere drept *Portret al cardinalului Quiroga* pe acel *Sfînt Ieronim* de la National Gallery din Londra), el era pînă în 1906 cel mai complet studiu în franceză, apreciabil și pentru cele 31 de ilustrații.

La Chapelle San José de Tolède et ses peintures du Greco, în *Gazette des Beaux Arts*, Paris, noiembrie, 1906. Amănunte referitoare la ctitoria Capelei și descrierea tablourilor de aici. Traduce actul de împăcare dintre El Greco și protectorul capelei cu privire la prețul retablului; document publicat în spaniolă încă din 1901. *Înălțarea Fecioarei*, pe care o reproduce și despre care vorbește pe larg, nu s-a aflat niciodată în capelă. Astăzi se află în posesia baronului Thyssen-Bornemisza, Lugano.

Scanned with OKEN Scanner

LAFUENTE FERRARI, E. și J.M. PITA ANDRADE: *Il Greco di Toledo e il suo espressionismo estremo*, Milano, 1969.

LAUDRIN, H., *Le Musée de Madrid*, în *Revue des Beaux Arts*, 17 septembrie, 1893. Critică.

LAVICE, A., *Revue des Musées d'Espagne. Catalogue raisonné...*, Paris, 1864. Date despre tablouri.

LEFORT, PAUL, *La peinture espagnole*, Paris, 1893. Prezentare generală. *Le Greco*, în *Histoire des Peintres. École Espagnole.* Paris. Prezentare și critică.

LOSTALOT, A. DE, *IV, L'École Espagnole. La peinture jusqu'au XVII siècle*, în *Les Musées de Madrid*, Paris, 1896. Aprecieri în spirit modern.

LÓPEZ DE AYALA Y ÁLVAREZ DE TOLEDO, JERÓNIMO, *Toledo en el siglo XVI*. Discurs citit la Real Academia de la Historia. Madrid, 1901. Printre alte documente publică cu nr. XII: „Noi date cu privire la «El Greco». Înțelegerea intervenită între Dominico Theotocópuli și protectorul capelei San José din Toledo cu privire la prețul Retablului, realizat de artist pentru această capelă (1599)".

LYNCH, HANNAH, *Toledo*, Londra, 1898. În această carte, mai bogată în informații de ordin istoric decît despre artă, autoarea, urmînd judicios linia domnului Beruete, i-a consacrat un capitol lui El Greco, acordîndu-i importanța cuvenită. Făcînd abstracție de unele erori existente în partea de biografie, ea este una dintre cele mai bune lucrări despre artist și face să nu mai fie necesară consultarea, sub acest raport, pentru Toledo, a lui Ford și Baedeker.

Δυντς Αντα — Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. În Πανα θηναια, Atena, nr. 65, 15 iunie, 1903. Extrase din capitolul despre El Greco, din cartea *Toledo*. 7 reproduceri, dintre care trei după tablouri ce se află la Atena.

LLAGUNO Y AMIROLA, D. EUGENIO, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España hasta su restauración*, Madrid, 1829. Date referitoare la viață și la unele lucrări.

MADRAZO, D. PEDRO DE, *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. Școlile italiene și spaniole, Madrid, 1872. Biografie și date despre tablouri.

MADRAZO, D. PEDRO DE, *Dominico Theotocópuli* (El Greco), în *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1880. Cel mai complet articol de prezentare generală, apărut în spaniolă, deși cu o oarecare imprecizie în ceea ce privește datele.

Scanned with OKEN Scanner

MARTI Y MONSO, JOSÉ, *Dominico Theotocopuli intérprete griego*, în *Boletin de la Sociedad castellana de excursiones*, Valladolid, noiembrie, 1903, nr. 11. Extrase din procesul împotriva lui Michel Rizo Carcandil, grec, acuzat de a fi maur de către Inchiziția din Toledo, proces în care El Greco a servit de interpret și în care declară locul nașterii sale.
MARTÍNEZ, JUSEPE, *Discursos practicables del Nobilisimo arte de la Pintura*, Madrid, 1866. Informații provenind dintr-o epocă foarte apropiată de cea a lui El Greco, căci autorul scrie la mijlocul secolului al XVIII-lea.
MARTÍNEZ RUIZ, J., *El Museo. Una sala para el Greco*, în *La Correspondencia de España*, 18 decembrie 1901. Un scurt articol despre evoluția criticii referitoare la El Greco.
MAUCLAIR, CAMILLE, *El Greco*, 1931.
MAYER, Dr. A. L., *El Greco*, 1914. Catalogul lucrărilor lui El Greco, 1929.
MEIER-GRAEFE, JULIUS, *Die Spanische Reise* etc., 1908. *El Greco*, München, 1911.
MOULIET, PIERRE, *Une série d'expositions retrospectives et modernes de peintures étrangères*, în *Le monde catholique illustré*, Paris, nr. 10—11, mai-iunie 1902. O foarte scurtă prezentare a importanței pictorului. 8 ilustrații.
NAVARRO-LEDESMA, FRANCISCO, *El Greco en Toledo*, în *La Ilustración Nacional*, Madrid, 1894, nr. 36. O rectificare a datelor cuprinse în articolul d-lui Rico.
OIKONOMIDES, G. I., *Kphtika xponika*, 1933.
ORLANDI, R. P. PELLEGRINO ANTONIO, *Abecedario Pittorico... ristampato... dall'signor Cavaliere D. Francesco Solimena*, Napoli, 1733. Îl menționează pe El Greco, informația find luată de la Butrón. În ediția de la Veneția, 1753, *correta da Pietro Guarenti*, mai apare un articol: *Domenico Teoscopoli*, cu o prezentare mai amplă, preluată de la Palomino. Pe acesta îl urmează PREZIADO, în *Racolta di Lettere sulla Pittura, Scultura et Architettura*, Roma, 1766. vol. V, LANZI, care le folosește în a sa *Storia pittorica della Italia*, neaducînd nimic nou, ca și TICOZZI, în al său *Dizionario dei Pittori*.
PACHECO, FRANCISCO, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 1649. Ediția a II-a, Madrid, 1866. Informațiile cele mai directe și nemijlocite despre El Greco.
PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, D. ANTONIO, *Museo Pictórico y Escala Optica*, Madrid, 1715. Volumul al III-lea, care ne interesează, are ca titlu: *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1724. Primul biograf al lui El Greco, fo-

Scanned with OKEN Scanner

losit și urmat de aproape toți cei ce au venit după el.

PARRO, D. SISTO RAMÓN, *Toledo en la mano*, Toledo, 1857. Informații asupra unor tablouri aflate la Toledo.

PISA, EL Dr. FRANCISCO DE, *Apuntamientos para la segunda parte de la Historia de Toledo...* 1612. Manuscris aflat în Biblioteca Provincială din Toledo. Informații pentru *Înmormîntarea contelui de Orgaz.*

PONZ, D. ANTONIO, *Viaje de España*, Madrid, 1776. Prezentări și descrieri de tablouri.

PREVELAKIS, PANTELIS, *El Greco*, 1930, Atena (în greacă). *El Greco la Roma.* Studiu morfologic al producției romane a lui El Greco, 1941. *Theotocopoulos*, 1942.

RICO, MARTIN, *El Greco en Toledo*, în *El Liberal*, Madrid, 30 noiembrie 1894. O apreciere encomiastică.

RITTER, WILLIAM, *La Galerie des Tableaux du roi Charles I de Roumanie*, în *L'Art et les Artistes*, Paris, nr. 19, octombrie, 1906. Indicații inspirate din *Catalogul* aceleiași galerii alcătuit de dl. L. Bachelin. 2 ilustrații.

ROBINSON, J. C., *Memoranda on Fifty Pictures...* Londra, 1868, nr. 28. *Domenico Theotocopulo Called „Il Greco". Christ Driving the Money-Changers out of the Temple.* Descriind acest tablou, astăzi la National Gallery din Washington, el face considerații interesante despre pictor.

RONCHINI, AMADIO, *Atti e Memorie della R.R. Deputazione di Storia patria per le provincie modenensi e parmensi*, vol. III, Modena, 1865. Publică pentru prima oară scrisoarea lui Clovio către cardinalul Farnese referitoare la El Greco, singurul document în legătură cu El Greco din anii petrecuți în Italia.

RUSIÑOL, SANTIAGO, *Impresiones de arte*, Barcelona. Aprecieri entuziaste în spirit modernist.

RUTTER, FRANK, *El Greco*, 1933.

SAKCINSKI, IVAN KUKUIJEVIČ, *Jure Glovič prosvan Julijo Klovio...* Zagreb, 1878. Publică scrisoarea lui Clovio adresată cardinalului Farnese, recomandînd un tînăr candiot, elev al lui Tițian, preluată de la Ronchini, și semnalează că acesta dă ca sigur faptul că se referă la Domenico Teotocópuli, menționînd portretul lui Clovio, realizat de El Greco, de la Muzeul din Neapole.

SALAS, XAVIER, *El Greco*, 1970, Noguer-Rizzoli Editores.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *De Barnaba de Modena a Goya. Fuentes literarias*, 1933—1941. *El Greco*, Milano, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

SANPERE Y MIQUEL, D. SALVADOR, *Domenikos Theotokopolous*, în *Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa*, Barcelona, 1900, nr. 18. Este articolul cel mai complet despre persoana lui El Greco, folosind tot ceea ce s-a scris mai înainte, inclusiv de către Justi.

El Greco, de... Această lucrare, consacrată lui El Greco, ocupă în întregime nr. 71 (30 ianuarie 1902) al revistei de la Barcelona, *Hispania*. Ea completează studiul menționat mai sus, din care repetă o mare parte. Se ocupă de șederea lui El Greco la Veneția și la Roma, de asemănarea dintre tehnica lui și cea a cretanilor și de diferite etape ale artei sale în Spania. 22 ilustrații.

Exposiciones Rosales y Greco, în revista *Album Salón*, nr. 115, Barcelona, 1 iunie 1902. Scurte considerații despre pictor, prilejuite de unele tablouri ale sale. 4 ilustrații.

SAN ROMÁN, FRANCISCO DE BORJA, *El Greco en Toledo*, 1910. *De la Vida del Greco*, în *Archivo español de Arte y arqueologia*, III, 1927; documente referitoare la tablourile din biserica *Santo Domingo el Antiguo*, 1934.

SANTOS, P. FR. FRANCISCO DE LOS, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1657. O ediție nouă, mai completă, în 1698. Informații despre tablourile lui El Greco de la Escorial.

SIGÜENZA, P. FR. JOSEF DE, *Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, 1605. Vol. III, care conține *Descripción del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, și care ne interesează aici, a fost reeditat la Madrid, în 1881. Informații despre *Sfîntul Mauriciu*.

SOEHNER, HALLDOR, *Der Stand der Greco*, Z.f.K., 1956. *Greco in Spanien, Teil I. Münchner Jahrbuch der Bildende Kunst*, VIII, 1957, 1958, 1959, 1960.

SOLVAY, LUCIEN, *L'art espagnol*, Paris, 1887. Aprecieri asupra coloritului.

STIRLING, WILLIAM, *Annals of the Artists of Spain*, Londra, 1848. Ediția completă a *Operelor lui Sir W. Stirling-Maxwell*, Londra, 1891. Îi folosește și îi face inutilizabili de acum încolo pe toți autorii englezi anteriori care-l menționează pe El Greco: *Anecdotes...*, by R. Cumberland, 1782; *Dictionary...*, by A. O'Neil, 1833—1834; *History...*, by the author of *Travels through Sicily* etc., 1843; *Handbook...*, by Richard Ford, 1845, și *Handbook...*, by Sir Edmund Head, 1848. Este urmat și citat frecvent de toți cei ce au venit după el, pe care i-am putut citi, și care, adeseori, nu s-au îngrijit să corecteze datele eronate și nici

Scanned with OKEN Scanner

să înregistreze modificările operate ulterior: *Murillo ant the Spanish School of Painting*, by W. B. Scott, 1873; *French and Spanish Painters...*, by James Stohert, 1877; *Painting, Spanish and French*, by Gerard W. Smith, 1884. Este regretabil că nici a doua ediție din *Annals* nu este corectată și adusă la zi din acest punct de vedere.

SYMONS, ARTHUR, *A Study at Toledo*, în *The Monthly Rewiew*, martie, Londra, 1901. Analize foarte interesante a trăsăturilor caracteristice ale lui El Greco. Există unele erori de amănunt. Nu se specifică, de exemplu, faptul că *Înălțarea Fecioarei*, din retablul principal de la Santo Domingo el Antiguo, este o copie; i se atribuie lui El Greco, dîndu-se crezare unor ghiduri lipsite de discernămînt critic, *Retablul Sfintei Clara*, care îi aparține lui Tristán, și nu sînt menționate admirabilele tablouri de la *Capela San José*, atît de interesante, în toate privințele, în ansamblul operei lui El Greco.

TALBOT-RICE, DAVID, *The Birt of Western Painting*, în colaborare cu Robert Byron, Londra, 1930.

THE NEW YORK HERALD, *Supplément d'art*, Paris, 27 decembrie, 1903. *Le Louvre achette un tableau par le Greco*. Scurtă prezentare a vieții, metodei și stilului. Cu o reproducere după *Sfîntul Ludovic*. Nr. din 29 mai 1904 reproduce *Portretul lui Paravicino*.

TORMO Y MONZO, ELIAS, *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*, Madrid, 1902. Conferințe ținute la Ateneul din Madrid, în 1900. Folosește ceea ce s-a scris înaintea lui pentru date și pentru analizele de tablouri. Critică personală. Observații interesante asupra bizantinismului lui El Greco, în ceea ce privește expresia personajelor sale.

TRAPIER, E. DU G., *El Greco*, New York, 1925.

UTRILLO, MIGUEL, *Le Greco*, în *L'Art et les Artistes*, nr. 6, Paris, septembrie, 1905. O scurtă prezentare generală. Zece ilustrații.

Domenikos Theotokopulos „El Greco", per... Barcelona, Establiment Grafic Thomas. Un volum de 50 de reproduceri de mici dimensiuni după cele mai importante opere ale lui El Greco, precedat de o scurtă prezentare a vieții și caracterului artistului, scrisă în catalană, și cu o bibliografie la sfîrșit. Este primul volum din *Coleccio de vulgarizació Forma*. Colecția a început să apară în octombrie 1906 și este o imitare a micii biblioteci de artă: *The Masterpieces*, publicată de Gowans and Gray la Londra și Glasgow. Există și o ediție în franceză.

Scanned with OKEN Scanner

• • • *Los olvidados. El Greco*, în *Mercurio*, Madrid, 3 martie 1901. Sînt reunite scurte prezentări despre critica, mediul și tablourile lui El Greco.

VENTURI, ADOLFO, *Tre quadri della raccolta dei principi del Drago in Roma*, Estratto da *l'Arte*, anul VII, fasc. I—II. Scurtă prezentare a tabloului *Batjocorirea*, pe care îl reproduce (ilustr. 29).

VILLEGAS, MESTRO ALONSO DE, *Flos Sanctorum. Tercera parte en que se escriuen las vidas de Sanctos extrauagantes y de varones Illustres en virtud*... Toledo... M. D. LXXXIX. La sfîrșit, cu o nouă numerotare și o nouă copertă, apare: *Adăugire la cea de a treia parte al lui Flos Sanctorum, unde sînt date viețile unor bărbați iluștri, care deși nu sînt canonizați, se crede despre ei cu mai multă evlavie că se bucură de bunăvoința Domnului întrucît viețile lor au fost vestite prin virtute după cum reiese din colecția de texte din o seamă de autori serioși și demni de crezare, alcătuită de Clericul Alonso de Villegas.* Tipărit la Toledo în tipografia lui Pedro Rodríguez. Anul M. D. LXXXVIII. În această parte a celei de a doua(?) ediții, la fila 30 pe verso: *Viața 184 A Ilustrului Don Gonçalo Ruiz de Toledo*, am găsit prima mențiune tipărită în Spania cu privire la El Greco. În legătură cu *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, se menționează, pe margine: „Dominico / Theotocopu/li de origine / Grec". Iar în text: „și a costat fără garnitură și decorații o mie două sute de ducați. Meșter și pictor a fost Dominico Theotocópuli grec de origine".

VIARDOT, LOUIS, *Les Musées d'Espagne... suivis de notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, 1855. Sursă importantă pentru alți autori francezi.

VINIEGRA, SALVADOR, *Catálogo ilustrado de la Exposición de las obras de Domenico Theotocópuli, llamado El Greco*. J. Lacoste, succesor al lui Laurent, fotograf-editor, Madrid, 1902. Este vorba de expoziția organizată în iunie 1902 la Muzeul Național de Pictură și Sculptură. Catalogul se deschide cu o scurtă prezentare a lui El Greco și a lucrărilor sale. Se compune din două părți. Prima cuprinde tablourile de la Prado ale pictorului. Cea de a doua conține 61 de numere ce corespund lucrărilor, mai mult sau mai puțin autentice, expuse de persoane particulare. 37 de fototipii de mici dimensiuni.

WATERHOUSE, ELLIS, *El Greco's Italian Period*, 1930.

WETHEY, HAROLD, E., *El Greco and His School*, Princeton, 1962.

Scanned with OKEN Scanner

WILLUMSEN, J. F., *La Jeunesse du peintre El Greco*, Paris, 1927.

WYZEWA, T. DE, *Les Grands peintres de l'Espagne et de l'Angleterre*, Paris, 1891. Scurtă prezentare și apreciere.

ZARCO DEL VALLE, D.M.R., *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1870. Plata și litigiul cu *Batjocorirea*. Comanda și plata retablului pentru acest tablou.

ZOTTMANN, LUDWIG, *Zur Kunst von „El Greco"*, în *Die Christliche Kunst*, München, Anul III, Caietele nr. 3, 4, 5, 8, 9 și 10, decembrie 1906; ianuarie, februarie, mai, iunie, și iulie 1907; 31 ilustrații. Era ultimul studiu important dedicat lui El Greco din anul 1906. Cum o arată și titlul, nu este un studiu de erudiție biografică și nici nu abordează toate aspectele operei artistului. Valoarea îi este conferită îndeosebi de prezentarea tablourilor atribuite altor autori și redate, cu mai mult sau mai puțin temei, de critică lui El Greco, aparținînd, după opinia lor, epocii italiene, precum și de considerațiile referitoare la folosirea luminii și a culorii, studiate comparativ și cronologic în multe din lucrările sale. Aprecierile sînt interesante, deși, uneori, se bazează pe lucrări care, cum se recunoaște îndeobște, sînt copii sau nu îi aparțin lui El Greco, ca de exemplu, *Rusaliile*, de la biserica Trinidad, și *Isus luîndu-și rămas bun de la Maria*, de la biserica San Vicente, ambele din Toledo.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE

de nume de persoane

A

Abbot, Edwin H. jr., v. II: 173
Abrantes, ducii de, v. II: 196
Abreu, R., v. I: 171; v. II: 151
Abrisqueta, Luciano, v. I: 92, 93; v. II: 147
Adanero, conte de, v. II: 181, 187, 193
Alba, duce, v. II: 69
Alba, ducesă de, v. II: 152
Albayda, marchiz de, v. II: 181
Albernon, lord, v. II: 183
Alcibiade, v. I: 148
Alcócer, Gaspar de, v. I: 19
Alexandru I, v. II: 203
Alfaro, v. I: 300
Alfonso VI, v. I: 154
Alfonso el Sabio, v. I: 213
Algernon, lord, v. II: 148
Alonso, D., v. I: 92; v. II: 147
Alonso, Faustino, v. II: 161
Alós: v. II: 198
Altamira, Rafael, v. II: 184
Álvarez, Osorio, v. I: 126
Allanegui de Muguruza, Herminia, v. II: 206
Ammanati, V. I: 89
Amurrio, marchiz de, v. II: 176
Ana, regină, v. I: 258
Ana Agustina del Niño Jesús, V. II: 196
Anastagi, Vicentio, v. II: 20, 21, 25
Ancheta, v. I: 131
Anchoriz, Mercedes Hernando de, v. II: 212
Angelo, Pedro, v. I: 100; v. II: 69, 205
Angulo, Gregorio de, V. I: 19, 55; v. II: 184
Antiga, v. I: 323, v. II: 197
Antonelli, v. I: 119
Añover, v. I: 322; v. II: 168, 170, 171, 173, 209
Aparicio, v. I: 143
Apolo, v. I: 319
Arcentales, conte și contesă de, V. II: 165, 188
Arco, duce de, v. II: 55, 69, 202, 203, 205, 207
Arco, marchiz de, v. I: 108; v. II: 142, 187
Arcos, conte de v. I: 259
Arctinos din Milet, v. I: 318
Arévalo, Alonso, v. I: 260
Arfe, v. II: 35
Aristotel, v. I: 54, 217, 309
Arroyo, v. II: 85, 200
Arslan, Edoardo, v. I: 110
Arslan, Wart, v. I: 110; v. II: 216
Arteche, v. II: 174
Asilo, baron de, v. II: 175, 178
Astor, v. II: 83, 170
Astruc, v. II: 93, 186
Auspitz, Stephen von, v. II: 206

Scanned with OKEN Scanner

Willumsen, v. I: 110
Winterbotham, Joseph, v. II: 148
Winterhalter, v. II: 99
Winthrop, L. Grenville, v. II: 157

X

Xiles, Tomás, v. I: 40
Ximénez, călugăr, v. II: 191, 193, 211

Y

Yarborough, v. I: 82; v. II: 146

Z

Zaharia, v. I: 153
Zanetti, v. II: 161
Zanni, v. I: 28, 29, 30
Zarvas, Theodore, v. II: 154
Zavala, v. I: 320; v. II: 193
Zayas, M. de, v. II: 189
Zarathustra, v. I: 66
Zottmann, v. I: 108, 109, 110, 111; v. II: 20, 140, 160, 162
Zuccheri, v. I: 113, 197
Zuloaga, v. I: 104, 314; v. II: 6, 23, 62, 115, 138, 139, 140, 159, 160, 163, 184, 195, 199, 200
Zúñiga, Alonso de, v. II: 203
Zurbarán, v. I: 221

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Capitolul X

SFINȚI FRANCISC. PORTRETE. PEISAJE

Sfinți Francisc. Franciscani. Sfinți Dominic. Portrete. Propriul său portret. „Tînărul" de la Muzeul din Viena. „Giulio Clovio". „Vicentio Anastagi". „Femeia cu haină de blană". „Don Juan de Austria". „Un arhitect". „Pompeyo Leoni". „Cavalerul cu mîna la piept". „Un medic". „Domnul din familia de Leiva". „Un hidalgo". „Un necunoscut". „Ducele de Benavente". „Rodrigo Vázquez". „Un poet". „Cardinalul Quiroga". „Portretul lui El Greco"? „Femeia cu floare". „O necunoscută". „Cardinalul Niño de Guevara". „Julián Romero"? „Necunoscuți". „O familie". „Un pictor". „Clericul Juan de Ávila"? „Sfîntul Ignațiu de Loyola"? „García Ibáñez de Múgica"? „Antonio Covarrubias". „Doctorul Pisa". „Un călugăr". „Fray Hortensio Félix Paravicino". „Un trinitarian *calzado*". „Frații Covarrubias". „Cardinalul Tavera". Peisaje 5

Note 66

Capitolul XI

ARHITECTURA, SCULPTURA, DESENELE

Arhitectura. Retabluri. Sculptura. Desene. Gravuri 71

Note 85

Capitolul XII

EL GRECO, VELÁZQUEZ ȘI ARTA MODERNĂ

El Greco văzut de contemporanii săi. Palomino. Neoclasicii. Romanticii. Eclecticii. Modernii. Schimbarea de stil. Critica spaniolă. Bizantinismul. Culoare și tehnică. Influențe primite. Influențe asupra lui Velázquez. Elevii săi oficiali. Velázquez, elevul lui independent. Glorificarea actuală. Influența directă. Concluzie 86

Note 123

CATALOGUL LUCRĂRILOR LUI EL GRECO

Pictură. Temele mariane și cristologice. Grupuri de apostoli și apostoli. Sfinți. Portrete. Alte teme. Alte procedee: *desene, sculptură, arhitectură* 137

BIBLIOGRAFIE 161

INDICE DE NUME DE PERSOANE . . . 227

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: ACSENTE MIRELLA
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 2. 09. 1985; Apărut: 1985
Coli de tipar: 10,16; planșe 48

Întreprinderea Poligrafică Sibiu
Șoseaua Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

407

Biografii. Memorii. Eseuri.

el greco

Manuel B. Cossío (1857–1935), una dintre personalităţile culturale proeminente ale Spaniei de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea, s-a născut la Haro, provincia Logroño. După absolvirea colegiului de la El Escorial, urmează cursurile Facultăţii de litere şi filosofie din Madrid. Îşi va continua studiile de artă şi filosofie la Bologna şi va face călătorii în Italia, Franţa, Germania, Belgia etc. Din 1882 îşi începe activitatea didactică universitară, predînd, printre altele, la Şcoala de Belearte din Barcelona şi Facultatea de litere şi filosofie din Madrid.

Cercetarea îndelungată şi pasionată a artei spaniole se va concretiza în studii de certă valoare, multe dintre ele adevărate lucrări de referinţă. Numele lui Cossío rămîne însă legat, în conştiinţa posterităţii, de monografia **El Greco** (apărută pentru prima oară în 1908), operă fundamentală pentru înţelegerea vieţii şi creaţiei marelui artist.

Vol. I şi II, Lei 37